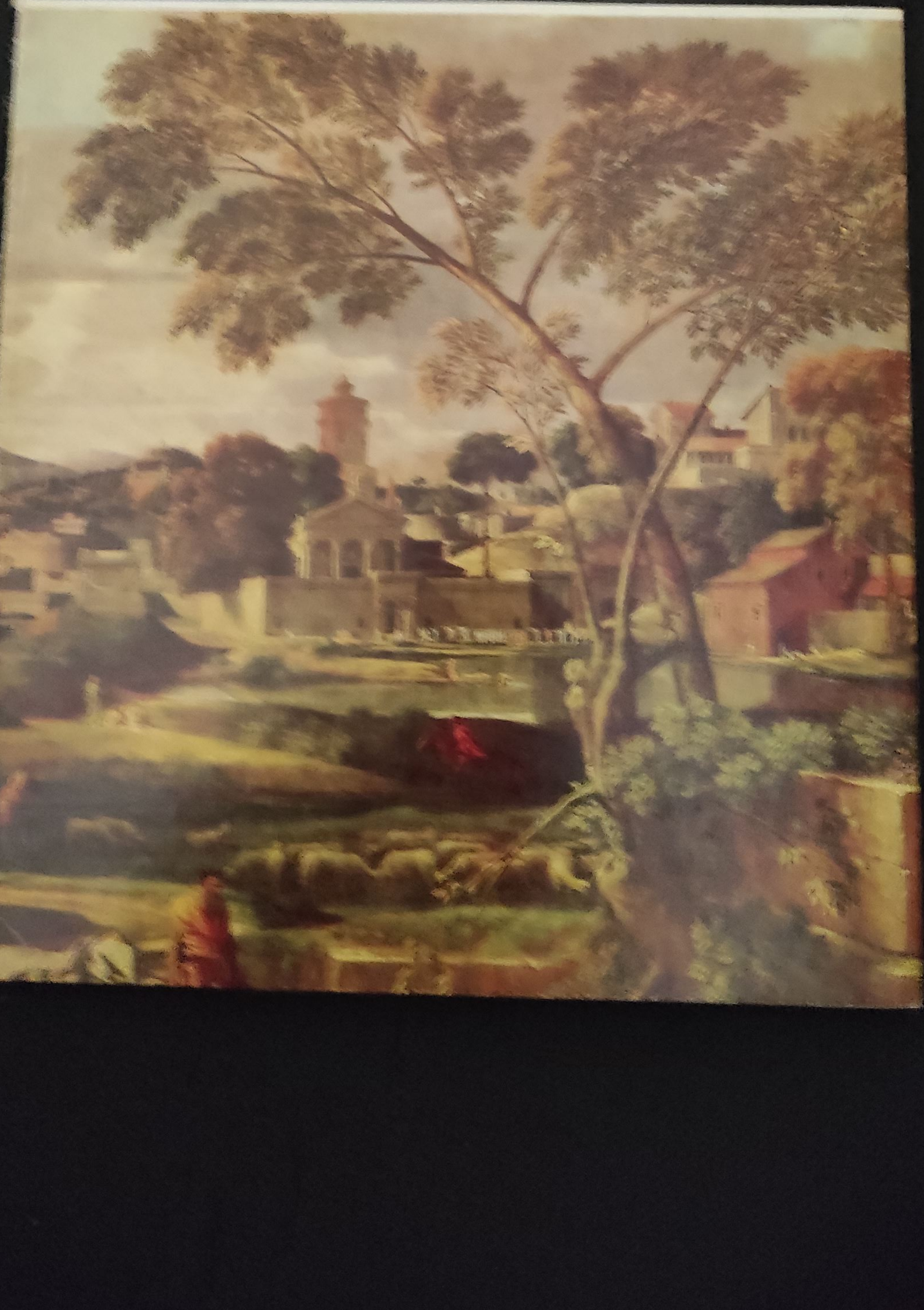
Poussin



CLASICII PICTURII UNIVERSALE

Poussin este unul din pictorii a căror artă și viață reprezintă cea mai mare enigmă. Deși datorată în egală măsură atît voinței supuse controlului rațiunii, cît și forțelor instinctului, opera sa îți sporește curiozitatea de a o cunoaște pe măsură ce crezi că pătrunzi mai adînc în ea; puțini artiști au dăruit astfel luminilor inteligenței poezia misterului.

LOUIS HOURTICQ

IRINA MAVRODIN

Poussin

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1981

PRAXIS ȘI METODA

Nimic nu se dezvăluie fără unealtă.
POUSSIN

Opera lui Poussin este neobișnuit de vastă. În *Catalogul* stabilit de Jacques Thuillier[1] figurează. titlurile a 224 uleiuri pe pînză, precum și cele ale unui mare număr de alte tablouri ce-i sînt atribuite (consemnate într-un *Apendice)*. El este și autorul unor numeroase desene. Dificultatea inventarierii și clasificării acestei opere se complică și prin faptul că datarea celor mai multe lucrări este nesigură, existînd mari diferențe între cele cîteva cronologii propuse.

Poussin nu-și datează și nu-și semnează decît rareori operele. Acele puține cazuri cînd o face (*Adorarea vițelului de aur* — 1629, *Autoportretul* din 1649 și alte cîteva încă) devin așadar singurele repere sigure în constituirea unei cronologii generale. Un exemplu, ales printre multe altele (parcurgînd un catalog al operelor lui Poussin ești frapat tocmai de continua incertitudine a datării), ne va edifica asupra acestor oscilații și diferențe: data terminării unuia dintre cele mai cunoscute tablouri ale sale, *Păstorii din Arcadia (Et in Arcadia ego)* (versiunea a doua, cea aflată la Luvru), este, după Grautoff, 1638—39, după Friedländer, 1640—42, după Mahon, 1640, după Blunt, 1650—55, după Thuillier, 1638—39[2].

Analizele de laborator nefiind totdeauna concludente, se face apel în datare la criterii privind «maniera», «stilul» pictorului, ele însele insuficient și inegal definite. Într-o atare situație, un criteriu mai consecvent cu sine însuși într-o tentativă de periodizare a creației lui Poussin ar fi cel care se modelează după cele cîteva mari momente ale vieții pictorului, criteriu exterior, extrapictural, dar asigurînd cel puțin, fie și în funcție de acest plan biografic, o coerență. Într-un sens, extrapolarea biografie / operă este aici posibilă, singurele evenimente cu adevărat spectaculoase din viața lui Poussin fiind operele, evidență ce ni se impune și prin *Scrisorile* sale, care sînt mai curînd un jurnal de creație și un tratat de poetică.

Cînd Poussin abandonează prima oară Parisul, renunțînd la o șansă ce-i promitea o carieră artistică imediată, dar factice, oficial-mondenă, pentru a se stabili, în 1624, la Roma, unde, cu excepția unei alte scurte perioade petrecute la Paris, va trăi toată viața, și unde va și muri, Cetatea Eternă era încă locul mitic unde artiștii plastici din întreaga lume veneau să-și învețe meseria. Pentru Poussin, ea a fost o școală, dar și un refugiu, locul neutru unde își putea construi, într-un fel de anonimat spiritual, voit, programatic, ce-i asigura o mare disponibilitate artistică, opera, la adăpost de opresiunea protectoare a familiei, de rivalitățile dintre compatrioții săi pictori, de exigențele curții regale franceze. Spunem «locul neutru» pentru că, după cum putem vedea chiar din *Scrisori*, deși se va căsători cu o romană, Roma nu va fi niciodată pentru el cu adevărat o a doua patrie: trăind într-o izolare pe care și-o păzea cu străşnicie, spre a se putea întru totul consacra muncii sale, el va rămîne și aici, ca și, copil și adolescent, în propria-i familie, ca și în propria-i țară, un «străin», cel aflat într-un spațiu al străneității, al înstrăinării de fenomenalitate, la o depărtare de aceasta propice unei vederi în profunzime (artistice) a lumii, așa cum o va teoretiza el însuși reflectînd asupra propriei sale picturi.

Teza noastră asupra «anonimatului» biografic poate fi validată și prin refuzul lui Poussin de a picta autoportrete: cele două pe care ni le-a lăsat apar ca excepții de la o regulă ce singur și-ar fi impus-o. Acest anonimat (relativ) al biografiei eului cotidian, empiric, scoate în evidență, prin contrast, particularitățile unei alte

---

[1] *L'opera completa di Poussin*, Rizzoli Editore, Milano, 1974, Col. «Classici dell'Arte».
[2] *Ibidem*, p. 100.

« biografii », cea a eului profund, creator[1], biografie care este de fapt o poietică. Caracterul *Scrisorilor*, ce se constituie într-un prețios metatext în raport cu « textul » pictural, metatext construit dinlăuntrul activității înseși de facere a operei, precum și existența unor mărturii imediate (conversații cu Poussin consemnate de unii intimi ai pictorului, deveniți primii lui exegeți) privind modul cum Poussin își percepe relația cu propria-i operă, ne situează pe un teren prin excelență propice acestui tip de investigare (poietică), ce va domina în analiza noastră. Prin mijlocirea ei se poate ajunge și la descrierea « operei ca atare » (descrierea unei poetici poussiniene).

Jacques Thuillier, care adoptă, ca și majoritatea exegeților, criteriul biografic, propune următoarea periodizare:

Prima perioadă, 1612—1624. Este prima tinerețe a lui Poussin, cea petrecută în Franța (la Les Andelys și Paris), cea a primilor ani de ucenicie[2], perioadă extrem de controversată, despre care se dețin puține date sigure: primii biografi ai pictorului l-au cunoscut abia după venirea lui la Roma, și de aceea relatările lor, adeseori contradictorii chiar în ceea ce privește perioadele ulterioare, sînt cu atît mai vagi și mai contradictorii relativ la această primă perioadă.

Perioada a doua, 1624—1630. Primii ani petrecuți la Roma.

Perioada a treia, 1630—1641. « Prima maturitate ». Poussin se află în continuare la Roma.

Perioada a patra, 1641—1642. Poussin se află la Paris, chemat de Ludovic al XIII-lea, în calitate de prim pictor al acestuia.

Perioada a cincea, 1642—1652. « Maturitatea deplină ». Poussin s-a întors la Ronna.

Perioada a șasea, 1652—1665. « Ultimii ani » ai vieții pictorului.[3]

Această periodizare are un caracter foarte fragmentar, cele două coordonate ale ei fiind cea geografică și cea biologică (« tinerețe », « primă maturitate » etc.), folosite, evident, ca suport pentru o clasificare mai specific picturală.

Louis Hourticq propune o schemă mai funcțională (în măsura în care este mai puțin fragmentară), schemă ce o urmează (mărturisit) îndeaproape pe cea a unui foarte interesant (și totodată puțin cunoscut) contemporan al lui Poussin, Louis-Henri de Loménie, conte de Brienne, care își consemnează observațiile într-un text[4] rămas inedit și anonim la Biblioteca Națională din Paris pînă în momentul descoperirii lui de către Hourticq.

Loménie de Brienne propune o periodizare ce, în linii mari, poate fi acceptată ca fiind mai specific estetică.

« Trebuie să remarcăm în opera lui Poussin, spune el, trei perioade și trei maniere cu totul diferite:

1. Maniera seacă, în care picta înainte de a pleca în Italia.

2. Maniera mai colorată, aceea din *Ciuma*, sau din tablourile pe care le posedă acum domnul Quesnel și doamna marchiză d'Aligre.

Maniera tremurată, la care nu mă opresc, pentru că e parcă ultimul suspin al unui penel ce se stinge. Tot astfel după cum cealaltă era asemenea răsăritului acestui soare ce se înălța deasupra Franței și a Italiei.

3. În sfîrșit, maniera cu adevărat bună și puternică, așa cum apare ea în micul *Moise* călcînd în picioare cununa faraonului (tablou aflat în posesia lui Loménie de Brienne însuși — nota lui Hourticq), în *Găsirea lui Moise*, tablou aparținînd majestății sale, în *Ultima împărtășanie* și *Miruirea*, în *Cina cea de taină*, cea care se află la capela regală din Saint-Germain-en-Laye, și, în sfîrșit, în admirabilul *Sfînt François Xavier înviind o indiancă*.[5] »

Împărțirea lui Brienne comportă așadar o *primă perioadă (« maniera seacă »)*, pînă la plecarea în Italia (1624), o *a doua perioadă (« maniera mai colorată »)*, cea a primilor ani petrecuți la Roma (1624—1630 aproximativ), o *a treia perioadă (« maniera cu adevărat bună și puternică »)*, în care clasicismul lui Poussin este pe deplin cristalizat, atingînd apogeul (aproximativ 1630—1652, dacă ne orientăm după datele propuse de

---

[1] Așa cum este el definit pentru prima oară de Proust, în *Împotriva lui Sainte-Beuve*.

[2] Louis Hourticq, în *La Jeunesse de Poussin*, Paris, Hachette, 1937, p. 223, atrage atenția asupra faptului că Poussin n-a fost elevul nimănui și că el nu continuă *direct* nici o altă artă (în sensul că arta lui nu s-a format într-un atelier, nu e de origine tehnică, nu valorifică rețeta unei școli). Observația ni se pare importantă: Poussin este un autodidact ce-și inventează singur metoda și tehnica.

[3] Pentru cele mai importante opere aferente fiecărei perioade cf. *Cronologie și concordanțe*.

[4] Citat în întregime de Hourticq în *La Jeunesse de Poussin*, *ed. cit.*, *Apendice*.

[5] *Ibidem*, p. 269.

Thuillier pentru perioadele de maturitate, la el trei la număr — segmentare obținută prin incluziunea în marea perioadă romană a momentului cînd Poussin se află la Paris ca prim pictor al lui Ludovic al XIII-lea —, date între care sînt pictate tablourile citate de Brienne), o *a patra perioadă (« maniera tremurată »)* (aproximativ 1652—1665), care coincide cu « bătrînețea » pictorului din alte cronologii.

Această împărțire în trei perioade (care de fapt sînt patru, dar tablourile din anii de « bătrînețe », din acei ani cînd mîna pictorului « tremura », deosebit de importante pentru noi, cei de astăzi, sînt, din punctul de vedere al lui Brienne, atît de inferioare celorlalte încît pot fi cu totul scoase din discuție), făcută după criterii prioritar estetice, ne apare ca un interesant document privind felul cum era receptată opera lui Poussin de către un contemporan ce păstrează față de ea o anume detașare salutară, adeseori absentă din textele unui Bellori sau Félibien, unui Chantelou sau Charles Le Brun. În timp ce pentru acești inițiatori și mari preoți ai poussinismului, în pictura lui Poussin, receptată numai în dimensiunea ei canonic clasică, nu există o perioadă premergătoare celei « romane », pentru Brienne, Poussin este deja un pictor format, avînd o manieră personală, chiar înainte de a se stabili la Roma. Este teza pe care Hourticq, ajutat și de alte mărturii, își întemeiază întreaga demonstrație, susținînd că imaginea unui Poussin canonic, impusă de academismul francez și transmisă pînă și prin fondul de tablouri existent la Luvru (vădind o selecție care a privilegiat tablourile considerate ca aparținînd perioadei de apogeu al artei lui Poussin), este o imagine deformantă: ea pune între paranteze o importantă parte (cea creată în perioada de tinerețe) dintr-o operă a cărei varietate și evoluție stilistică sînt astfel ignorate[1].

Nu vom intra în detaliul argumentelor[2] lui Hourticq, dar vom reține contradicția dintre ceea ce Loménie de Brienne numește « uscăciunea » primei maniere și ceea ce pentru Hourticq (și pentru majoritatea comentatorilor actuali) reprezintă stilul plin de « prospețime » al unui tînăr artist ce-și caută drumul propriu. Această spontaneitate, această ardoare a execuției îl frapase dealtminteri și pe un contemporan, pe poetul Marino, care, prezentîndu-l pe pictor cardinalului Francesco Barberini, ar fi spus: « Vederete un giovane che a una furia di diavolo » (cuvinte adeseori citate simetric cu cele rostite mai tîrziu de Bernini, referitoare la pictura intelectuală a lui Poussin: « E un pittore che lavora di là », adică din cap). Francheța și vivacitatea liniei din desene, revelînd un improvizator, ezitările, dezordinea compoziției, monotonia culorii, naivitatea aplicată a penelului, disproporțiile pline de ingenuitate dintre personaje (heruvimii din *Bunăvestirea* de la muzeul Condé din Chantilly sînt, în raport cu celelalte personaje, mici cît niște porumbei etc.) pot fi, neîndoielnic, valorificate din perspectiva modernă a unei estetici a « imperfecțiunii ».

Anumite dominante ale picturii din perioada romană de maturitate pot fi însă recunoscute încă din această primă perioadă. Se presupune că Poussin ar fi vizitat, între 1614 și 1620, prima « școală » de pictură din Franța acelei vremi, palatul Fontainebleau, unde se aflau importante colecții de artă adunate de Francisc I și de Henric al IV-lea. El ar fi avut încă de atunci revelația artei lui Praxitele și a lui Rafael, a căror influență este vizibilă în cîteva dintre primele sale opere (cea a tabloului lui Rafael *Sfînta Familie* în compoziția *Moise izbind cu toiagul în stîncă* — col. Rohan-Chabot —, influență ce va persista în toate viitoarele sale tablouri înfățișînd *Sfînta Familie;* cea a statuii *Dianei* de Praxitele, ușor de recunoscut în micile scene mitologice desenate în peniță din acea perioadă etc.). Pe de altă parte, există urme, în operele din această perioadă, dar și de mai tîrziu, ale influenței florentinilor Primaticcio și Rosso, a căror pictură dezlănțuită, emfatică, i-a frapat fără îndoială imaginația iubitoare de echilibru și ordine. E perioada cînd siluetele sale sînt prelungi, zvelte, oarecum convenționale

---

[1] Din nevoia de a fi persuasiv, Hourticq cade însă în excesul opus, privilegiind și el o anume situare față de pictura lui Poussin, cea care pune un accent prea insistent pe opera de tinerețe.

[2] Hourticq propune și o cronologie a operelor din perioada de dinaintea și din primii ani ai venirii lui Poussin la Roma. În afară de lucrările dispărute asupra cărora există un consens evasiunanim, el situează în această perioadă un mare număr de desene precum și tablourile în ulei *Echo și Narcis* (Dresda și Luvru), *Moartea lui Adonis* (Caen), *Pyram și Thisbe* (Cherbourg), *Diana și Endymion* (Detroit), *Aurora și Cephale* (National Gallery, Londra), *Mercur și Herseu*, *Uciderea pruncilor* (Palais des Beaux Arts din Paris), *Moise izbind cu toiagul în stîncă* (Col. contelui Rohan-Chabot), *Parnasul* (Prado), *Bunavestire* (Muzeul Condé din Chantilly), *Martiriul Sfîntului Ștefan* (Biserica Sfîntul Ștefan din Caen), *Fecioara cu stîlpul*, *Împărăția Florei* (Dresda). Argumentele lui Hourticq țin, de cele mai multe ori, de pura speculație: de exemplu, *Parnasul*, după părerea lui, nu a putut fi pictat, așa cum se crede de obicei, la Roma, unde Poussin nu ar fi îndrăznit să creeze și să expună o pînză care nu e decît o imitație, la proporții reduse, a faimoasei fresce de la Vatican pictată de Rafael; tabloul, crede Hourticq, a fost probabil pictat la Paris, în perioada de început, Poussin inspirîndu-se după gravura lui Marc-Antoine.

în manieră florentină. Mai evidentă însă este situarea în raport cu cele două direcții ale picturii contemporane franceze prezente în decorația palatului Fontainebleau: cea practicată de Fréminet, baroc-emfatică în maniera lui Michelangelo, propunînd atitudini contorsionate, racursiuri violente, un modeleu abrupt, soluții vizînd efecte de *trompe-l'oeil*, de *ronde-bosse*, și iluzia mișcării tumultuoase; cea, preferată de Poussin, a lui Ambroise Dubois, de un echilibrat eclectism, prin care Renașterea italiană ajunge la Poussin sub forma mai atenuată a romanismului flamand. Împotrivirea lui Poussin față de maniera barocă, de care se va degaja treptat (maniera sa personală se constituie tocmai ca rezultat al acestei împotriviri), apare ca o constantă a creației sale (cînd, douăzeci de ani mai tîrziu, va fi chemat de la Roma spre a picta marea galerie a palatului Luvru, și cînd i se va reproșa «sărăcia» stilului, va răspunde printr-o scrisoare în care opune concepția sa despre pictură celei a lui Fréminet: după Poussin, pictura cu efecte de basorelief, pictura bidimensională, se adaptează mai bine decorației bolților și a pereților).

Prelungile trupuri cu încheieturi delicate și mușchi ușor proeminenți din primele opere (vădind influența stilului florentin), vor fi înlocuite în perioada romană de început cu forme ascultînd de un canon apropiat de cel al antichității grecești (în perioada de bătrînețe, cea în care Poussin folosește mici figuri modelate din ceară pentru a-și elabora compozițiile, pictorul va adopta un nou canon, cel al unui tip uman cu capul mare și corpul scurt[1]). Subiectele inspirate din *Ierusalimul eliberat* de Tasso, și din *Metamorfozele* lui Ovidiu, sau din romanul lui Honoré d'Urfé, *Astreea*, ce pot fi regăsite și la Ambroise Dubois, vor fi abandonate în favoarea celor inspirate din mitologie și istorie.

Poussin ar fi astfel, în această primă perioadă a operei sale, un ultim reprezentant al școlii de la Fontainebleau, și totodată, și mai ales, prin tendința de a crea un nou stil, clasic, un prim reprezentant al unei ere noi în pictura franceză și europeană. Unii exegeți încearcă să stabilească, din acest punct de vedere, o omologie între rolul jucat de Poussin în pictura franceză și cel jucat de Malherbe, Boileau și Corneille în literatură[2]: el vindecă gustul francez de stilul gongoric, umflat și pretențios, opunînd complicației, simplitatea, dezordinei și dezechilibrului baroc, ordinea și echilibrul clasic. «Gigantismului» practicat (în descendența lui Michelangelo) de școala de la Fontainebleau, el îi opune o pictură la «scară umană», dar o pictură a unui uman esențializat.

Incertitudinile debutului nu se vădesc deci numai în acele imperfecțiuni de compoziție și execuție mult gustate astăzi de unii dintre admiratorii lui Poussin, ci și în opoziția dintre cele două maniere, foarte puternică la început, tot mai atenuată pe măsură ce avansăm în perioada de maturitate. Cele două tablouri intitulate *Moise izbind cu toiagul în stîncă*, cel aflat la Oxford, și cel din colecția Rohan-Chabot, sînt foarte semnificative pentru această pendulare între două soluții picturale diferite. Primul, în manieră barocă, propune o compoziție dezechilibrată, al cărei prim plan este invadat de reliefuri puternice, racursiuri spectaculoase, gesturi vehement desfășurate într-un spațiu strîmt, aglomerat, ocupat pînă la refuz de personaje. Cel de-al doilea, o compoziție simplificată, statică în raport cu dinamismul celeilalte, simetrică, dispunînd, într-un spațiu degajat, aerat, personaje puține la număr, actori *expresivi*[3], situați pe o vastă scenă și alcătuind un *grup dramatic* bine echilibrat în funcție de ritmuri atent calculate. Această a doua manieră îl are drept model pe Rafael, și ea se manifestă mai ales în tablourile de șevalet din prima perioadă, tablourile de dimensiuni mari, ca *Găsirea lui Moise* (Dresda), *Moise izbind cu toiagul în stîncă* (Oxford), *Fecioara cu stîlpul* (Luvru), fiind de factură preponderent barocă. Lecția lui Rafael o va învinge pe cea a lui Michelangelo: renunțînd la «stilul Fontainebleau», Poussin va crea ceea ce va fi curînd «clasicismul francez».

Perioada de maturitate (perioadele de maturitate, trei la număr, după Thuillier) va fi dominată de preocupările pentru o nouă știință a compoziției, pe care Poussin

---

[1] Cf. Hourticq, *op. cit.*, *passim*.

[2] Hourticq, *op. cit.*, p. 232. Cf. și Jacques Thuillier (*op. cit.*, p. 7), care observă că Poussin procedează ca și Corneille, concepîndu-și creația după modelul oferit de tragedia clasică (subiect, personaje, pasiuni surprinse în momentul culminant etc.).

[3] Preocuparea lui Poussin pentru *expresia* personajelor pare a contrazice în chip inexplicabil totala sa lipsă de interes pentru portret ca gen. De fapt, expresia la el este totdeauna în raport cu un ansamblu, cu un *grup* de personaje expresive, ce-și dau, prin mimică și gest, replica, asemenea unor *actori*. Portretul individualizează; expresia, aici, vizează, dimpotrivă, integrarea în grup. Această obsesie a grupului uman expresiv ar putea poate explica și absența totală din pictura lui Poussin a naturii moarte ca gen.

şi-o construiește cu fiecare nou tablou. Una dintre dificultăți este aceea de a repartiza în mod echilibrat, în acest spațiu devenit liber, personajele, nu numai în lărgime (pe acea linie ce este ca o scenă ideală[1], aflată la o distanță medie, astfel încît să poată fi evitate atît deformările produse de o apropiere prea mare, cît și diminuările la care ar fi obligat o depărtare excesivă), ci și în adîncime. Dacă în pictura barocă compoziția este pe de-a-ntregul adunată în grupurile dense, compacte, din primul plan, în planul îndepărtat nemairămînînd decît o fîșie îngustă de spațiu liber, în cea spre care Poussin tinde acum, spațiul, degajat, nu trebuie, pe de altă parte, să lase impresia de vid (ceea ce ar produce un alt fel de dezechilibru în compoziție), peisajul trebuind să dea iluzia că se întinde către orizont. Personajele capătă unele în raport cu celelalte o anumită autonomie, în sensul că sînt distincte, decupate din magma grupului compact, și totodată strict integrate unui ansamblu prin euritmii minuțios calculate, ce nu-și revelează secretul decît unui spectator avizat. Dificultatea de a organiza spațiul în profunzime, de a evita dezechilibrul creat de spațiul vid al unui decor-fundal rămîne însă, și, după unii comentatori[2], ea n-a putut fi totdeauna depășită de Poussin. După aceiași critici, Rafael însuși nu a rezolvat-o într-adevăr decît în *Școala din Atena*, încadrîndu-și personajele în liniile edificiilor. Rezolvarea acestei probleme de compoziție îl preocupă pe Poussin încă din prima tinerețe, dovadă tabloul *Moise izbind cu toiagul în stîncă* din colecția Rohan-Chabot, unde nu găsește totuși soluția adecvată. Mai tîrziu, el va reuși să o afle, ca, de exemplu, în chip magistral, în *Israeliții culegînd mana din deșert* (Luvru), unde fuga spațiului către orizont este realizată fără ajutorul edificiilor, prin eșalonarea unor grupuri umane, ce apar ca tot mai îndepărtate.

Abia în perioada romană contactul cu antichitatea este de natură plastică, Roma apărîndu-i pictorului ca un adevărat muzeu arheologic. Este momentul cînd tablourile lui Poussin sînt pline de accesorii specifice (căști, scuturi, toge), la care pictorul recurge în realizarea unor subiecte din istoria romană. Spre deosebire de zeitățile din perioada pariziană a primei tinereți, pictate după modele vii, cele din perioada de maturitate sînt inspirate după statuile greco-romane, pictorul renunțînd treptat la modelul viu. În aceste compoziții de maturitate (socotite de «poussiniștii» din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea drept cele mai semnificative, mai desăvîrșite realizări ale pictorului), peisajul, element constant în pictura din prima tinerețe, este din ce în ce mai mult înlocuit cu edificiul geometric, ascultînd de o ordine strictă.

Voluptatea de a picta un peisaj în sine (acest «în sine» are, evident, o valoare relativă) din primele tablouri, franchețea și minuția iubitoare a unui penel ce pare a cerceta fiecare frunză, fiecare fir de iarbă, reapar în tablourile din perioada de «bătrînețe», bătrînețe prematură, marcată de mult comentatul «tremur al mîinii» pictorului. Acum peisajul invadează întreg tabloul, și, din decor în plin plan (în prima tinerețe), din decor, alternat cu elemente arhitecturale, în planul de profunzime (în perioada de maturitate), devine «subiectul» însuși al tabloului. Raportul dintre el și grupul de personaje se modifică: acestea par a exista spre și mai marea glorie a peisajului, integrate unei cosmologii. În tablourile anterioare relația era opusă: peisajul era acela care exista spre gloria personajelor, subordonat lor, funcționînd ca un element ce are rolul de a le pune în valoare, el însuși, desigur, parte a unui ansamblu, parte ce nu există decît în raport cu acest ansamblu. O căutare îndelungată, lentă, îl îndreaptă pe Poussin spre «ultima sinteză»[3] din *Cele patru anotimpuri (Primăvara, Vara, Toamna, Iarna)*, adevărat testament artistic și spiritual, astăzi considerate drept capodopera pictorului. Știința, calculul artistic se aliază încă o dată, acum la nivelul ultim, cu hazardul, hazard ivit sub chipul unui dureros destin biologic: tremurul mîinii bolnave încălzește, însuflețește linia, rigidă în perfecțiunea ei, culoarea severă din «perioada de maturitate», canonic clasică. Franchețea, ingenuitatea primelor opere sînt regăsite, la capătul unui ciclu parcurs. Din date, ele sînt acum descoperite printr-o știință, conștientă de ceea ce vrea și poate face. Integrate unei ordini. Devenite, adică, stil.

---

1 Modelul acestei «puneri în scenă» fusese dat de către Rafael în seria *Apostolilor*.

2 Printre care Hourticq, pe care-l urmăm în cele cîteva considerații de mai sus.

3 Cf. Anthony Blunt, *Nicolas Poussin*, Phaidon Press Ltd., London-Bollingen Series, New York, 1967, cap. *The Last Synthesis: «The Four Seasons» and the «Apollo and Daphne»*.

Reamintim că pentru Loménie de Brienne, *Cele patru anotimpuri* aparțin perioadei de declin a picturii lui Poussin, perioadă pe care el nici nu o pune la socoteală, în tentativa sa de a urmări principalele momente ale evoluției pictorului. Félibien, de asemenea, consideră că deși «poți vedea chiar și în aceste patru tablouri forța și frumusețea geniului lui Poussin, în ele vezi și slăbiciunea mîinii sale» (*Entretiens sur la vie et les ouvrages de Nicolas Poussin, À Vesenaz*, Genève, Pierre Cailler, Éditeur, MCMXLVII, p. 94).

*

Formula cea mai constantă care domină receptarea picturii lui Poussin, încă din timpul vieții acestuia și pînă astăzi, este cea a «intelectualității» artei sale, formulă sub care se ascund însă, în funcție de momentul receptării și de perspectiva estetică adoptată, conținuturi nuanțate diferit, sau chiar opuse, conținuturi ce comportă evaluări ale operei oscilînd între admirație exaltată, admirație plină de rezervă, oarecum înstrăinată, admirație totuși, dar în numele unor valori «tradiționale» socotite a fi depășite prin arta ultimelor două secole, și, în sfîrșit, negare chiar (e drept, cu decență mascată), scoaterea unei opere din circuitul viu al valorilor fiind tot o formă, insidioasă, de a o contesta.

Prima atitudine — admirația exaltată, justificată în același timp printr-un discurs estetic mai mult sau mai puțin sistematic — poate fi întîlnită încă la contemporanii lui Poussin, care îi validează arta prin raportare la canoanele esteticii clasice (în sensul riguros al cuvîntului), dar și la unii mari moderni (un Delacroix, un Cézanne, ce voia să «lucreze după natură în stilul lui Poussin»): aceștia din urmă proiectează asupra operei pictorului grila de lectură oferită de propria lor operă pe cale de a se face și, reclamîndu-se astfel de la el ca de la un precursor, devin, prin chiar dialectica acestui joc al intertextualității, la rîndul lor, «precursori» ai unui Poussin redescoperit, de fapt realizat în una din virtualitățile operei sale, prin noua «lectură» pe care ne-o propun.

Acești mari moderni (pictori, dar și scriitori: Baudelaire, Gide) construiesc un nou model Poussin, asumîndu-l ca paradigmă a artistului novator, artist care-și inventează cu luciditate și știință «metoda», explorînd resursele artei prin re-cunoaștere și dezvoltarea legilor ei specifice (Valéry, în a sa *Introducere la metoda lui Leonardo da Vinci*, propune un model analog, cu aceeași funcționalitate pe planul general al artisticului).

În eseul de față vom încerca susținerea unui asemenea punct de vedere cu privire la opera lui Poussin — doar sugerat sau afirmat apodictic de către cei ce l-au adoptat pînă acum — și aceasta în funcție de criteriile propuse de o poietică (= știința despre activitatea specifică prin care este instaurată opera, despre «raportul dinamic care îl unește pe artist cu opera sa pe cale de a se face», nu cu opera ca «proiect», nici cu opera ca produs finit, știința despre «etapele traseului dintre geneză și structură»[1]) și de o poetică (= știința despre alcătuirea «sintactică» a operei ca atare, considerată în materialitatea ei neutră[2]) *generale* (adică avînd valabilitate pentru toate artele), văzute în relație imediată și dialectică cu domeniul *particular* al unei poietici și al unei poetici picturale. Pe acestea din urmă le vom defini extrapolînd o cunoaștere luată din domeniul poieticii și poeticii literare[3], demers pe care-l considerăm îndreptățit pentru următoarele rațiuni: ambele sînt cazuri (manifestări) particulare (pictură, literatură) ale domeniului general al artisticului; pictura lui Poussin este desemnată ca «literară», pusă în relație cu literatura deci (pe un alt plan însă decît o vom pune noi, și anume pe un plan în care, chiar dacă nu totdeauna în mod explicit, raportarea la literatură înseamnă contestare a picturalității) de către toți exegeții pictorului, începînd cu biografii și esteticienii contemporani lui[4]; poietica și poetica literare sînt

---

[1] Cf. *Recherches poétiques* I, II, Klincksieck, 1975, 1976, volume colective ale «Grupului de Cercetări estetice al C.N.S.R.» (sub direcția lui René Passeron); J.-J. Nattiez, *Pour une définition de la sémiologie* în *Langages*, sept. 1975.

[2] «Neutralitate» ca sumă de virtualități ale operei, dată ca atare doar strict metodologic, căci relația operă/cititor cade în mod necesar sub o incidență «pragmatică»: aceasta condiționează «lectura» în funcție de multipli factori concret psihologici, sociali etc. Opera e totdeauna opera ca produs ce este consumat, ea «realizîndu-se în lume și pentru lume» (Blanchot). Este evident că acest punct de vedere pragmatic, al condiționării lecturii de către o complexitate de factori individuali și sociali ce se înscriu într-un spațiu istoric determinat, este și cel care face posibil demersul nostru: numai în funcție de el pluralitatea «lecturilor» operei lui Poussin, printre care și propria noastră lectură, capătă validitate.

Cu privire la relația creator/operă/cititor am adoptat esențialul tezei lui Valéry din *Introduction à la poétique* (Gallimard, 1938).

[3] Cf. René Passeron (sub conducerea lui), *Recherches poétiques* I, *ed. cit.*, p. 10: «Dilatînd un concept pe care Valéry îl limita la artele literare, aceste studii își propun să analizeze demersurile prin care este instaurată opera de artă (...); în sfîrșit, să încerce a găsi, printr-o metodologie comparativă, raporturile ce pot exista, de la o artă la alta, între asemenea traseuri» (n.ns.: cele dintre «geneza și structura» operei). Conform proiectului anunțat în introducere, în cele două volume sînt abordate aproape toate domeniile particulare ale artisticului, inclusiv cel pictural.

[4] Cf. Félibien, *op. cit.*: «Cum poezia și pictura au multe raporturi între ele, cavalerul Marino îl judecă fără greutate pe Poussin prin mijlocirea propriei poezii, dîndu-și seama că talentul lui era cu mult mai presus de cel al celorlalți pictori» (p. 22). «Vedem totuși în compoziția tablourilor sale că, după exemplul savanților oratori» etc. (p. 204).

în momentul de față, în raport cu poietica și poetica altor domenii ale artisticului (pictură, sculptură, muzică, arhitectură, dans etc), cele mai elaborate teoretic.

Formula privitoare la caracterul intelectual al operei lui Poussin este asociată cu alte două: una privește clasicismul (raționalismul, cartezianismul) artei sale, cealaltă natura ei prin excelență franceză, în virtutea tradiționalei asimilări a specificului spiritualității franceze cu una din manifestările lui concrete, cea care triumfă prin filosofia, literatura și artele plastice din «Secolul de aur». Produs major al secolului clasic francez, opera lui Poussin devine astfel paradigmă a picturii franceze în general. Poussin este «*l'honneur des Français en sa profession*» (Roland Fréart de Chambray). El «este și rămîne cel mai conștient dintre pictori, fiind prin aceasta și cel mai francez» (Gide). Mai mult chiar: el «simbolizează Franța» însăși (André Lhote), socotită a fi, în virtutea unui clișeu[1] pe care nici măcar ultima sută de ani de artă franceză modernă nu pare a-l fi zdruncinat, patria însăși a raționalismului.

Apare cu mare frecvență în aceleași contexte și trimiterea la caracterul erudit al operei lui Poussin, erudiție cu precădere literar-istorică și arheologică (predilecția pictorului pentru sculptura antică, pentru străvechile «pietre» din Roma: iată unul din clișeele cel mai bine reprezentate), remarcată încă în primele texte ce-i sînt consacrate: «Lucru foarte important, este capabil, datorită erudiției sale *literare* (subl. ns.), să-și închipuie orice istorie, fabulă sau poezie, și să o exprime apoi în chip fericit cu penelul».[2]

Arta lui Poussin este elogiată în asemenea texte contemporane tocmai ca rezultat al unei «științe», al unui «studiu»[3] sistematic și erudit, ca rezultat al unei activități inteligente[4] care ajunge la propria-i înțelegere, adică la cunoașterea propriilor ei legi: conotațiile tuturor termenilor prin care este insistent numit caracterul «intelectual» al picturii lui Poussin sînt aici — în conformitate cu anumite presupoziții evidente, cele ale esteticii clasice — marcat pozitive: între această activitate artistică de tip «intelectual», «rațional», și excelența produsului ei există o relație de la cauză la efect.

Cînd Bernini exclamă în fața unui tablou de Poussin[5], arătîndu-și fruntea: «*E un pittore che lavora di là*», înțelesul cuvintelor sale e altul (presupoziția fiind acum una opusă, cea oferită de estetica barocă): desemnată tot ca «intelectuală», arta lui Poussin e pusă sub semnul unei suspiciuni, suspiciune ce se va agrava tot mai mult, paralel, în secolul al XIX-lea deja, cu afirmarea unui mod nou de receptare a picturii lui Poussin, în care, în funcție de noi presupoziții, acesta devine marele precursor al principalelor direcții din pictura franceză modernă. În acest spirit nou, care acordă o mare importanță acțiunii novatoare a artistului, Delacroix poate să spună fără a ne mai surprinde: «Poussin este unul dintre cei mai îndrăzneți novatori din întreaga istorie a picturii», pentru că, «sosit în mijlocul unor școli manieriste, care preferă meseria părții intelectuale a artei, el a rupt cu toată acea falsitate»[6]. Aceste cuvinte, prin care «partea intelectuală a artei» e repusă în toate drepturile ei (prin opoziție cu partea de «meserie», adică de tehnică artistică preluată după rețetă; vom vedea că

---

[1] Cf. și Louis Hourticq, *op. cit.*, p. V: «nu se află pictor mai francez»: *ibidem*, p. VIII: «cel mai francez dintre pictori».

[2] Giulio Mancini, *Considerazioni sulla Pittura*, ms. publicat de Adrianna Marucchi și Luigi Salerno, 2 vol., Roma, Acad. Naz. dei Lincei, 1956-57, *apud* Charles Sterling, *Biographie, in Musée du Louvre — Exposition Nicolas Poussin*, seconde édition corrigée, Édition des Musées nationaux, mai—iulie 1960, p. 220. Textul lui Mancini (1588—1630) este de un interes deosebit pentru cunoașterea debutului roman al lui Poussin, fiind redactat între 1627—1628.

Un alt biograf, Giovanni Bellori (1615?—1696), erudit care de asemenea l-a cunoscut pe Poussin personal, mai ales după întoarcerea acestuia de la Paris, observă și el că pictorul «citise tot felul de lucruri, nu numai istorie și literatură, nu numai cărți de erudiție — în privința aceasta îi întrecea pe toți — ci și cărți despre celelalte arte liberale și de filosofie» (*Le Vite de'Pittori, Scultori et architetti moderni*, Roma, 1672, *apud* Charles Sterling, *ibidem*, p. 283).

[3] «Fiecare zi era pentru el o zi de studiu . . .» «Studia ori unde s-ar fi aflat» (Félibien, *op. cit.*, p. 28, 29). «. . .se mai apucă încă, pentru a deveni priceput atît în practica artei sale cît și în teorie, să studieze geometria, și mai cu seamă optica, știință care în pictură este precum un instrument necesar și favorabil redresării simțurilor, și care le împiedică să se înșele, din slăbiciune sau altminteri, și să ia uneori falsele aparențe drept adevăruri solide» (*ibidem*, p. 30—31).

Mărturiile extrem de numeroase despre erudiția lui Poussin, *asemuită adeseori cu cea a lui Leonardo da Vinci*, au avut contribuția lor însemnată la punerea în circulație a clișeului privitor la intelectualitatea artei pictorului francez. Totodată ele sînt deschideri către o nouă intrepretare, care, văzînd în Poussin un anti-impresionist *avant la lettre*, poate să-l instituie drept precursor al lui Cézanne («Vreau să lucrez după natură în stilul lui Poussin»).

[4] «Vorbea adeseori despre artă, și în chip atît de limpede, încît nu numai pictorii, ci și toți bărbații cultivați veneau să afle din gura lui cele mai înalte semnificații ale picturii». «Era înzestrat cu cele trei mari daruri ale inteligenței, avînd o minte pătrunzătoare, iscusită în a alege bine și în stare să memorizeze repede orice. Strălucita lui știință va dăinui atîta vreme cît va exista studiul picturii . . .» (Giovanni Bellori, *ibidem*).

[5] *Cenușa lui Phocion.*

[6] Eugène Delacroix, *Essai sur le Poussin, Le Moniteur*, iunie—iulie 1853, *apud* André Gide, *L'Enseignement de Poussin in Poussin*, Édition au Divan, sous la direction d'Anna Marsan, p. 7.

în alte contexte termenul de «intelectualitate» a artei este definit prin opoziție cu cei de «improvizație», «lirism», «spontaneitate», «inspirație-nemijlocită-după-natură»), sînt, în subtextul lor, și o replică în marea polemică, deschisă încă din secolul al XVII-lea: «cearta» dintre rubensiști, partizani ai culorii, și poussiniști, partizani ai desenului.

O «pictură literară», o «pictură intelectuală»: aceste clișee, care pot fi întîlnite astăzi în orice studiu despre Poussin[1], și-au pierdut, prin chiar utilizarea lor îndelungată, orice înțeles, orice eficacitate de comunicare (în afară de aceea de a conota cele mai adeseori negativ). Pe de altă parte, ele nu pot fi pur și simplu ocolite sau înlăturate, fiind martorii și depozitarii unor moduri succesive de receptare, formula cea mai economică, cea mai cristalizată, prin care generații succesive și-au precizat reacțiile față de opera lui Poussin. O experiență practică arată că aceste locuri comune își au utilitatea lor, funcționalitatea lor euristică: însăși inerția lor, însuși balastul pe care par a-l reprezenta obligă, la anumite răstimpuri (reglate de înseși modificările suferite de cunoașterea pe care o are arta despre sine), la revitalizarea lor, la reorganizarea adevărului, cîndva de ele comunicat, dintr-o nouă perspectivă, care va dezautomatiza, va debloca raportul dintre ele și subiectul cunoscător.

După ce am identificat locul comun central care circulă cu privire la pictura lui Poussin, vom încerca în cele ce urmează să-l explicităm, adică să-l re-investim cu un conținut, cu o plenitudine semnificativă, din perspectiva reflecției actuale asupra artei. Vom încerca să arătăm că există posibilitatea de a face o nouă «lectură» a operei lui Poussin în funcție de noi parametri, deduși din poieticile și poeticile moderne, din anumite omologii hotărîtoare dintre un model Poussin și modelul oferit de seria tipologică a poeților moderni «intelectuali», ca Mallarmé sau Valéry. Tentativa noastră e de aceeași natură cu cea din *Introducere la metoda lui Leonardo da Vinci*, și s-ar putea vedea în ea o *Introducere la metoda lui Nicolas Poussin*.

Nu negăm că pot fi stabilite analogii și omologii între pictura lui Poussin și o serie literară sincronă ei, cea a literaturii clasice franceze din secolul al XVII-lea. Pînă în prezent s-a insistat pe această linie. Riscul acestei proceduri este însă unul mare: ea ocultează picturalitatea operei lui Poussin printr-o interpretare ce tinde să absolutizeze dimensiunea psihologică și narativă a acesteia. Corelarea este făcută mai ales cu tragedia clasică franceză, de obicei cu cea a lui Corneille. Félibien este unul dintre primii esteticieni care propun această grilă de lectură: «Cunoștea arta poetică, compunîndu-și opera (comentatorul se referă aici la tabloul *Israeliții culegînd mana din deșert*-n. ns.) după regulile ce trebuie respectate într-o piesă de teatru. Căci pentru a picta în chip desăvîrșit acea întîmplare *(histoire)*, avea nevoie de părțile trebuitoare unui poem, spre a face trecerea de la nenorocire la fericire. Vedem că acele grupuri de oameni ce săvîrșesc diferite acțiuni sînt ca tot atîtea episoade care slujesc a exprima ceea ce numim îndeobște *peripeții*»[2] (subl. în text).

Această lectură, care interpretează pictura lui Poussin în termeni de «episoade», de «peripeții» surprinse în *succesiunea* lor, ignoră un lucru esențial: arta pictorului Poussin constă tocmai în aceea că, deși comunică o «întîmplare», o face într-un mod specific plastic, modificînd, modelînd suita de evenimente ale povestirii în funcție de euritmii compoziționale care-l duc în direcția lor specifică, impunîndu-i propriile lor exigențe specifice. Nu «peripeția», «subiectul», «narațiunea», ci un echilibru al amplasării formelor în spațiul pictural, echilibru ascultînd de un joc al

---

[1] Iată cîteva dintre variantele sub care circulă:

«Poussin nu compunea decît tablouri de cabinet, cu o *artă intelectuală*, în care desenul era stăpîn și culoarea slugă. (...) Arta lui nu e populară. *Nici un pictor n-a fost mai intelectual* decît autodidactul acesta» (Luc Benoist, *Secolul al XVII-lea în Franța în Istoria ilustrată a picturii*, trad. de Sorin Mărculescu, ed. III-a, București, Editura Meridiane, 1973, p. 190).

Sau: «Căutările sale pasionate și *demersul său intelectual* erau atît de lente încît puțini dintre contemporanii săi puteau să-l urmeze» (Pierre Maurois, *Poussin*, Paris, Les Éditions Braun & Cie, 1950, Coll. «Les Maîtres», p. 3).

Sau: «*tendințele intelectualiste ale lui Poussin*» (Erwin Panofsky, *L'Oeuvre d'art et ses significations. Essais sur les «arts visuels»*, studiul *Deux exemples d'enquête iconologique*, Paris, Éditions Gallimard 1969, p. 294, trad. de Marthe și Bernard Teyssèdre după versiunea engleză din 1955).

Sublinierile ne aparțin.

Luc Benoist *(op. cit.*, p. 191) își mărturisește dealtfel interesul pentru operele *mai puțin gîndite* ale lui Poussin: «Desigur nu poți rămîne nesimțitor la perfecta euritmie a unor compoziții ca *Închinarea Florei* (Dresda), *Moise salvat din apă*, *Păstorii din Arcadia*, *Eliezer și Rebeca* (Luvru) sau *Inspirația poetului* (Luvru), unde limbajul formelor se însoțește cu cel al gîndirii. Dar le putem prefera pînzele în care se mărturisește un sentiment juvenil al frumuseții nude, ca *Bacbanalele* sau *Nimfă purtată de un satir* (Kassel) și îndeosebi peisajele sale. Căci dacă figura umană o desena inspirîndu-se din Antichitate, natura o vizita la ea acasă».

[2] Félibien, *op. cit.*, p. 186. Modelul urmat în această privință este, după același autor, Rafael: «...astfel încît în felul său de a istorisi *(historier)*, de a exprima lucrurile, părea încă de pe atunci că învățase la școala lui Rafael» *(ibidem*, p. 19).

simetriilor și disimetriilor savant calculate, prevalează în tablourile lui Poussin pentru un ochi care știe *să vadă*, adică sensibil la plasticitate și capabil să-și suspende preconcepțiile livrești. Publicul modern, și ne referim și la cel ce posedă o anumită cultură, are, în această privință, un mare avantaj față de cel contemporan lui Poussin: mai puțin cunoscător de istorie veche și mitologie și, în consecință, aproape inapt de a descifra în pictura lui Poussin narațiuni, el este în schimb, tocmai datorită acestei ignoranțe, mai capabil să-i sesizeze euritmiile. Pentru un subiect cunoscător de pictură modernă, dar aflat în afara precondiționărilor livrești create de o cultură clasică, pictura lui Poussin — această experiență de sociologie a picturii poate fi ușor făcută — este *construcție riguros ritmată*. Ca narațiune ea nici nu există pentru el.

Personajele sînt situate la o depărtare medie, la jumătate distanță parcă între linia orizontului și cel ce privește, ceea ce creează iluzia că s-ar afla pe o *scenă*. În spațiul degajat al acesteia, grupurile de figuri se organizează conform unor linii de forță armonios simplificatoare. Demersul lui Poussin în raport cu pictura barocă a epocii (racursiuri violente, contraste puternice de lumină și umbră, atitudini contorsionate, nefirești, spațiu pictural invadat de o magmă colcăitoare de forme ce ies parcă din tablou prin efecte de prim plan, compoziția disimetrică, în diagonală, contribuind la aceeași dezechilibrare a spațiului pictural, resorbit parcă undeva, dincolo de ramă, printr-o paradoxală mișcare de «vîrtej încremenit»[1] tipică pentru maniera barocă, indiferent de domeniul artistic unde se manifestă) este *omolog* — a pune astfel problema înseamnă însă a-l menține în sfera picturalului — cu cel al marilor poeți tragici francezi din secolul al XVII-lea[2] în raport cu tragedia barocă din secolul al XVI-lea: compoziție simplificată, echilibrată, ordonată în funcție de un centru stabil, respectarea regulilor de «vraisemblance» și de «bienséance», totul în numele unui principiu al raționalului și al dreptei măsuri[3]. Analogia poate fi d să și mai departe: ca și la Corneille, există în arta lui Poussin o evoluție de la o primă perioadă încă barocă, sau, mai bine zis, în care elemente baroce coexistă cu elemente clasice, către perioada de triumf al unei arte clasice, constituită prin opoziție cu prima.

Verosimilul *(la vraisemblance)*, concept central al doctrinei clasice, apare în pictura sa la diferite nivele: la nivelul subiectului (controlat de tradiție, care cere ca acesta să fie «nobil» și acceptă intervenția miraculosului), al reprezentării costumelor, armelor și cadrului (arhitectonic sau peisagistic)— în cîteva scrisori Poussin insistă asupra necesității de a respecta culoarea locală —, al expresiei sau atitudinii personajelor (care trebuie să fie firești și adecvate sentimentelor pe care le manifestă și reflecției și sentimentelor pe care vor să le suscite[4]), dar și la nivelul cu adevărat specific al construcției compoziționale și al culorii. La acest ultim nivel trebuie în primul rînd căutat clasicismul lui Poussin, și abia în al doilea rînd în manifestările lui de suprafață, cele care au putut fi cu ușurință preluate de epigoni, devenind simple rețete. Aici apare dealtfel în mod spectaculos și opoziția rațiune / senzație (= impresie vizuală imediată)[5] care, încă din textele primilor exegeți, devine omologabilă cu opoziția desen/culoare. Un cunoscut text din Félibien o spune în chip limpede, stabilind totodată principalele caracteristici ale unei arte picturale clasice: «Italienii înșiși l-au recunoscut drept un adevărat Rafael al francezilor. Și e drept că nici Franța și nici Italia n-au avut alți pictori mai savanți decît aceștia. Semănau mult în ceea ce privește măreția concepției, alegerea unor subiecte nobile și înalte, bunul gust al desenului, frumoasa

---

[1] *Vertige fixé* este titlul unui studiu în care Gérard Genette analizează caracterul baroc al artei lui Alain Robbe-Grillet *(in Figures I*, Paris, Seuil 1966).

[2] Louis Hourticq, în *La jeunesse de Poussin*, *ed. cit.*, propune analogia cu Malherbe (sub raportul efortului de simplificare, de epurare) și cu Corneille.

[3] «Știa că miraculosul îi este tot atît de propriu picturii cît și poeziei (din nou este stabilită relația pictural/literar n.ns.), dar știa totodată și că orice lucru trebuie să pară verosimil» (Félibien, *op. cit.*, p. 123—124). «...nu afli în operele lui nici încîlceală, nici dezordine, nici vreun lucru de prisos. Acele racursiuri neplăcute, acele atitudini contrastante și acțiuni nefirești, și adeseori ridicole, căutate de unii pictori, și atît de iubite de ei, pentru că dau, spun ei, mai multă viață și mișcare personajelor, nu pot fi întîlnite în tablourile lui Poussin: totul pare aici firesc, ușor, comod și plăcut; fiecare personaj face ceea ce trebuie să facă, cu grație și după cuviință» *(ibidem*, p. 204).

[4] Preocuparea lui Poussin pentru expresia figurii ș efectele picturii sale în plan didactic-moral a alimentat o întreagă direcție critică de orientare psihologizantă.

[5] «Dar doctrina și judecata sa se vădesc vrednice de admirație cînd privești carnația și culorile tuturor personajelor sale (...) știa în ce fel trebuie pictate corpurile ce se află în plină cîmpie și cele ce se află într-un loc închis, precum și că există o diferență între o figură văzută de departe și una văzută din apropiere. Cîțiva pictori s-au bucurat de succes tocmai pentru că, neascultînd de această cerință, au înfățișat carnații proaspete și strălucitoare. Și-au pictat personajele ca și cum le-ar fi văzut din apropiere, înfrumusețîndu-le prin culori mai vii și mai puțin stinse decît pot să aibă cînd se află la o distanță mai mare: au *preferat să satisfacă ochii și nu rațiunea*» (subl. ns.) (Félibien, *op. cit.*, p. 148).

și firească așezare a personajelor, ca și în privința exprimării puternice și vii a tuturor sentimentelor. *Amîndoi s-au preocupat mai mult de formă decît de culoare, și au vrut nu doar să mulțumească vederea, ci să impresioneze spiritul și rațiunea*»[1] (subl. ns.).

Verosimilul nu înseamnă *imitație* imediată (dacă o asemenea imitație există în artă — lucru cu totul discutabil — ea se realizează prin reprezentarea «naturalistă», în «trompe-l'oeil»), ci imitație rațional mediată (filtrată prin «conștiința conștientă» așa cum o definește Valéry, adică raportată la un set de reguli stabilite printr-o convenție specific artistică, cărora creatorul li se conformează, lucrînd totodată împotriva lor, întru modificarea lor, întru inventarea unor reguli noi). Poussin spune despre Caravaggio că «a venit pe lume spre a distruge pictura»[2] tocmai pentru că, înțelegînd adevărul imitației într-un fel opus, pictorul francez nu se lăsa, asemenea celui italian, «în voia adevărului unei naturi *așa cum îi apărea ea vederii*» (subl. noastră), ci «căuta ca subiectele sale să fie nobile»[3]. De fapt opoziția continuă să rămînă cea dintre un vizual imediat (o imitație imediată, sau, mai bine zis, care are iluzia imediatității sale) și un vizual esențializat, mediat prin activitatea conștiinței artistice reflexive[4]. Mediatizarea aceasta se realizează la Poussin într-un chip foarte complex, prin studiul proporțiilor statuilor și basoreliefurilor antice (care fuseseră ele însele mai imediat imitatoare ale naturii), prin utilizarea unor mici modele de ceară manipulate în vederea stabilirii locului personajelor în spațiul compozițional precum și a studierii efectelor de lumină și culoare în funcție de un ansamblu, și, în sfîrșit, dar nu în ultimul rînd — așa cum atestă nu numai mărturiile contemporanilor ci, lucru cu adevărat important, tablourile însele —, prin observarea directă, continuă, atentă, minuțioasă a naturii[5]: observarea mediului natural, dar și a străzii, a trupului și chipului uman surprinse în plină mișcare.

Un text capital din corespondența lui Poussin se cere a fi discutat aici. În scrisoarea adresată din Roma, la 1 martie 1665, (deci cu puțină vreme înainte de moartea pictorului), domnului de Chambray, scrisoare care începe precum un adevărat testament artistic («Se cade la urma urmelor să isprăvim cu această tăcere. Trebuie să spunem ceea ce se cuvine spus atîta vreme cît mai avem un pic de vlagă»[6]), Poussin, după ce dă o «DEFINIȚIE» a picturii («Este o imitație a tot ceea ce se găsește sub soare, întocmită cu ajutorul liniilor și culorilor într-un plan dat, țelul ei este desfătarea»), propune o suită de «legi» ale picturii sub titlul «PRINCIPII PE CARE ORICE OM CU JUDECATĂ LE POATE ÎNȚELEGE». După enumerarea primelor șase («Nimic nu se înfățișează privirilor fără lumină. / Nimic nu se dezvăluie fără mediu transparent. / Nimic nu se dezvăluie fără margini. / Nimic nu se dezvăluie fără culoare. / Nimic nu se dezvăluie fără distanță. / Nimic nu se dezvăluie fără unealtă.»), artistul își întrerupe expunerea, făcînd următoarea precizare (ignorată de epigonii săi

---

[1] Félibien, *op. cit.*, p. 198.

[2] *Ibidem*, p. 257.

În 1624, cînd Poussin vine la Roma, școala de pictură italiană este în plină decadență. Caravaggio murise în 1610, un an după Annibale Carracci, fondatorul (1585) faimoasei școli de pictură din Bologna, unde urmau să se formeze o seamă de mari pictori europeni din secolul al XVII-lea. Cei doi maeștri, care lucraseră la început împreună, deveniseră promotorii a două orientări estetice divergente, ambele constituite ca reacții împotriva manierismului din secolul al XVI-lea: Annibale Carracci, strălucit decorator al galeriei Farnese, profesa, dimpreună cu fratele și colaboratorul său Agostino, o întoarcere la culorile clare specifice frescei, mai conforme cu exigențele unei arte ce urma a împodobi palatele aristocrației italiene. Modelul lor: Loggiile Vaticanului pictate de Rafael. Caravaggio, în schimb, recomanda, în spiritul Reformei, întoarcerea la natură, la realitățile ei cele mai umile, tratate dramatic prin folosirea unor violente contraste de umbră și lumină. În descendența sa se vor număra pictori străluciți ca Georges de la Tour, Rembrandt, Velázquez, dar compatrioții săi vor continua să prefere o artă a frescei. Ca și ei, Poussin își va concepe arta în spirit carraccian.

[3] *Ibidem*, p. 257—258.

[4] «S-a mai apucat, pentru a deveni tot atît de priceput în practicarea artei sale pe cît era în teoria ei, să studieze geometria, și cu deosebire optica, știință care, în pictură, este precum un instrument necesar și capabil să îndrepte simțurile, și să le împiedice să se înșele, din slăbiciune, sau din altă pricină, *luînd uneori niște aparențe mincinoase drept adevăruri solide*» (subl. ns.)(Félibien, *op. cit.*, p. 30). «Trebuie știut, a spus el, că există două feluri de a vedea obiectele: unul văzîndu-le pur și simplu, și un altul privindu-le cu atenție. A vedea pur și simplu nu înseamnă altceva decît să primești în ochi în chip firesc forma și asemănarea lucrului văzut. Dar a vedea un obiect privindu-l cu atenție înseamnă că, în afară de simpla și firească receptare a formei de către ochi, mai cauți cu cea mai mare atenție și mijloacele de a cunoaște bine acel obiect: astfel se poate spune că simpla privire (*aspect*) este o operație firească, iar ceea ce eu numesc *Prospectare (Prospect;* subl. în text) ține de rațiune și depinde de trei lucruri, și anume de ochi, de raza vizuală și de distanța dintre ochi și obiect: și ar fi bine ca aceia ce se grăbesc să-și dea cu părerea, să aibă pe deplin știință de o asemenea cunoaștere» *(ibidem*, p. 65). «... și îi disprețuia chiar pe cei ce nu știu decît să copieze natura așa cum o văd» *(ibidem*, p. 110).

[5] «Așeza pe o masă mici modele pe care le înveșmînta, pentru a-și putea da seama de efectul și de așezarea tuturor corpurilor aflate laolaltă, și căuta atît de mult să imite totdeauna natura, încît l-am văzut privind pînă și pietre, bulgări de pămînt și bucăți de lemn, spre a putea imita cît mai bine stîncile, podișurile și trunchiurile de copaci» *(ibidem*, pp. 201—202).

[6] *Scrisori*, București, Editura Meridiane, 1976, p. 126, trad. de Radu Berceanu.

academizanți, prin mijlocirea cărora s-a impus și s-a perpetuat imaginea unui Poussin ce privilegiază desenul în detrimentul culorii, imitația după operele antice, în detrimentul celei după natură): «*Cele ce urmează mai jos nu se învață, căci ele țin de măiestria pictorului*» (subl. ns.). Și continuă: «Inainte de toate despre subiect: Se cade ca acesta să fie nobil, înainte de a fi dezvoltat de către meșteșugar. Se cade să fie astfel ales încît să dea pictorului prilejul să-și dovedească măiestria și meșteșugul și să înfățișeze subiectul în chipul cel mai desăvîrșit cu putință. Începutul trebuie făcut cu ordonarea, urmînd apoi ornamentul, decorul, frumusețea, gingășia, vioiciunea, costumul, firescul, și, în sfîrșit, ansamblul. *Ultimele țin de pictor și nu se pot învăța. Este ramul de aur al lui Virgiliu pe care nimeni nu-l poate găsi și culege decît călăuzit de soartă*»[1] (subl. ns.).

Considerăm textul acesta drept unul dintre comentariile cele mai adecvate la opera lui Poussin (nu pentru că am privilegia punctul de vedere al autorului — intenția lui și felul cum și-o vede proiectată în propria-i operă —, socotindu-l mai autorizat decît oricare altul, ci pentru că, în acest caz, el își dovedește pertinența). Pentru Poussin pictura este o praxis («Nimic nu se dezvăluie fără unealtă»), o facere, un meșteșug pe care îl inventezi singur (cf. Félibien: «Vrea ca atunci cînd începe să lucreze, să o facă precum nimeni altul, astfel încît lucrarea lui să pară a fi ceva unic și nou»). Această concepție vine de la bun început în contradicție cu ideea unei picturi în care prevalează o știință dinainte însușită, o «metodă»[2] dată o dată pentru totdeauna. Unealta, ca și materialul folosit, intră într-o relație dialectică cu produsul artistic, avîndu-și partea lor de «inițiativă» în producerea operei de artă (Mallarmé, comunicînd în mod mai explicit o experiență poietică întrucîtva similară, spune că poetul «trebuie să lase inițiativa cuvintelor»). Cînd exegeții lui Poussin acordă prioritate unui discurs teoretic preexistent, unei «metode» preexistente în raport cu o praxis a picturii, ei se arată a fi prin aceasta tributari unei grile de lectură impusă de estetica secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea; de fapt, ca orice adevărat artist, Poussin își construiește neîncetat, printr-o practică picturală, «metoda», «corectînd-o» neîncetat.

Dacă pictura este «imitație», înțeleasă de Poussin ca transpunere a unei cunoașteri esențiale, care trece dincolo de aparențe, căpătată printr-o privire atentă ce ține de rațiune, ea este «imitație a tot ceea ce se află sub soare», prin această simplă precizare incluzîndu-se în domeniul referentului pictural atît spațiul artificial, cultural (spațiul creat prin mitologie, arte plastice, literatură etc.) cît și cel natural.

«Țelul» acestei «imitații» este «desfătarea» («la délectation»), termen care, de asemenea, poate fi interpretat ca integrînd într-o nouă unitate, conform unei dialectici a depășirii contrariilor, plăcerea intelectuală și cea senzorială, de fapt inseparabile în receptarea oricărei opere de artă.

«Nimic nu se dezvăluie fără margini.» «Nimic nu se dezvăluie fără culoare.» Același echilibru, în acest diptic prin care contur și culoare sînt integrate într-un ansamblu care le transcende, existînd doar în funcție de acesta, într-o strictă intercondiționare.

«Subiectul» «se cade să fie nobil» etc.; «începutul trebuie făcut cu ordonarea» etc. Sînt recomandări care țin de o artă clasică. Dar ceea ce urmează reechilibrează o dată mai mult ceea ce părea să se îndrepte cu precădere în direcția unei științe gata constituită și intransigent normativă: «Este ramul de aur al lui Virgiliu pe care nimeni nu-l poate găsi și culege decît călăuzit de soartă» (frază ce reia sintagma «nu se învață» folosită de Poussin cu cîteva rînduri mai sus): sîntem incredibil de aproape de experiența comunicată de poeții moderni, de acel «prim vers dăruit de zei» al lui Valéry, de poemul ca «dar al hazardului», mai bine zis de poemul ca «dar (și) al hazardului». Analogia cu o poietică și o poetică de tipul celor ale lui

---

[1] *Ibidem*, p. 127

[2] Una din ipostazele acesteia, născută din exigența clasică a dreptei măsuri, și care l-a pasionat la un moment dat pe Poussin, fascinîndu-i totodată pe comentatorii operei sale, este o teorie a «modurilor», reprodusă astfel de Félibien, în conformitate cu spusele pictorului însuși: «Vechii greci, ce au inventat artele frumoase, au aflat mai multe moduri prin mijlocirea cărora au produs minunatele lor opere. Mi-a spus că înțelege prin cuvîntul mod, rațiunea, măsura, sau forma de care se slujește în tot ce face, și prin care se simte obligat să rămînă între dreptele limite, și să lucreze cu o anumită măsură, cu moderație și după o ordine determinată, ce toate așază lucrarea pe care o faci în ființa ei adevărată.» «Modul doric» exprima la antici «sentimentele grave și serioase»; «modul frigian», «pasiunile puternice»; «modul lidian», «tot ce-i gingaș, vesel și plăcut»; «modul ionic», «tot ce-i pe potriva bachanalelor, serbărilor și dansului». «Modul la antici fiind o alcătuire din mai multe lucruri, se întîmplă ca din varietatea și diferența ce se întîlnește în potrivirea laolaltă a acestor lucruri să ia naștere tot atîtea diferite moduri, și ca din fiecare, astfel alcătuit din diferite părți puse laolaltă în chip proporționat, să purceadă o tainică putere de a stîrni în suflet diferite pasiuni» (Félibien, *op. cit.*, p. 80—81).

Valéry își află temeiul tocmai în această deschidere a «metodei» către surprizele senzorialului, care o modifică neîncetat, în echilibrul, controlat de conștiința artistică «reflexivă», dintre o artă «matematic calculată», «sărbătoare a intelectului» și o artă ce păstrează un neîncetat contact cu «pădurea senzorială» (cf. Valéry).

Metoda lui Poussin e pas cu pas inventată, cu fiecare nou tablou, în funcție de noii parametri ai cunoașterii ce intervin pe parcurs, și care o împiedică să se degradeze în rețetă, este facere deschisă, doar parțial previzibilă[1]: în aceasta va sta principala deosebire dintre el și succesorii săi francezi din secolul al XVIII-lea, activi meșteșugari ai unei picturi după rețetă înnobilată cu numele de clasică. Între clasicismul acestora și clasicismul lui Poussin există toată distanța care-l separă pe marele artist novator de epigon.

*

Întîlnim în exegeza actuală consacrată lui Poussin trei maniere principale de a-i aborda opera, toate trei propunînd, explicit sau implicit, o interpretare în funcție de relația intelectual / senzorial manifestată în producerea textului pictural și în perceperea acestuia de către un receptor.

Prima radicalizează «intelectualitatea» picturii lui Poussin, fiind concesivă față de «operele de maturitate», ale perioadei de «clasicism cristalizat», opere considerate, pe de altă parte, printr-un consens care continuă să opereze în virtutea vechii tradiții, cea impusă de primii exegeți ai pictorului (Mancini, Bellori, Sandrart, Passeri, Félibien, Fréart de Chambray, Fénelon), drept creații majore ale artei sale. Acestor opere, considerate a fi preponderent «intelectuale», li se preferă «operele de tinerețe» și anumite opere pictate de Poussin către sfîrșitul vieții, tocmai pentru caracterul lor mai «spontan», mai puțin calculat, pentru imperfecțiunile de execuție care, în cazul celor dintîi țin de inexperiența tînărului artist, iar în cazul celorlalte de tremurul mîinii sale, pricinuit de boală. În aceste ultime picturi dominînd peisajul, preferința pentru ele, fondată pe absolutizarea unuia din cei doi termeni ai raportului intelect / spontaneitate senzorială, își află un nou argument: dacă în operele de maturitate este cu precădere prezentă «figura umană inspirată din Antichitate», în peisaje se afirmă triumfător «natura vizitată la ea acasă»[2]. Se face astfel de fapt o confuzie între «spontaneitatea creatoare» (concept care trebuie și el rediscutat, căci adeseori devine locul unei confuzii între planul producerii și cel al receptării: chiar și operele cele mai evident «spontane» nu sînt oare — cu excepția unei categorii limitate, cea programatic creată printr-o gestualitate ce se vrea pură de orice intervenție a controlului rațional — produsul unui calcul savant, calcul ce vizează tocmai a organiza opera în vederea obținerii efectului de spontaneitate?) și natura «materialului»[3] utilizat de pictor, aici domeniul referențial al tabloului. Dar oare, tratînd pictura ca un constructor și ca un arhitect, Poussin nu supune ritmurilor și proporțiilor sale matematic stabilite, nu numai personajele mitologice din compozițiile sale, ci și peisajele, mai ales cele din marile opere de «bătrînețe», al căror «realism», esențializat prin euritmiile ce le modulează, ne duce într-o lume a fantasticului geometric? Pădurile în tablourile lui au rigoarea și stabilitatea edificiilor, iar edificiile, vibrația încremenită a unor uriași copaci.

Pentru o altă categorie de exegeți, raportul intelectual (= elaborat, calculat, de sursă livrească) / senzorial (= spontan, inspirat-de-un-contact-nemijlocit-cu-natura) se pune în termeni mai nuanțați. O ezitare se *iveşte* cu privire la posibilitatea de absolutizare a unuia din cei doi termeni. Apar formulări de genul următor: «Călăuzit de gustul lui clasic (deși de un clasicism foarte particular)»...[4] Este evident că a fi clasic înseamnă aici tocmai a manifesta cu precădere «tendințe intelectualiste»[5], doctrina clasică dînd prioritate rațiunii. Clasic, «deși de un clasicism foarte particular»: afirmația aceasta, lucru foarte important de observat, nu este făcută în legătură cu unul dintre tablourile așa-zis «inspirate direct din natură», cele în care «natura invadează scena», ci cu privire la prima versiune (colecția Devonshire, Chatsworth) a tabloului

---

[1] Pierre Maurois, în studiul citat, afirmă că «deși Poussin este înainte de orice un *compozitor* (subl. în text), *el nu se lasă niciodată pradă unei metode*» (subl. ns.).

[2] Cf. Luc Benoist, *op. cit.*, p. 191.

[3] Dăm acestui termen sensul cuvîntului francez *matériau*, care în operă devine *matériel* (cf. *Recherches poétiques* II, *Le Matériau*, *ed. cit.*).

[4] Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 294.

[5] *Ibidem*.

Păstorii din Arcadia. Cu privire la cea de-a doua versiune, realizată prin tabloul aflat la Luvru, unul dintre cele mai citate întru ilustrarea caracterului «clasic», «intelectual», «literar» al picturii lui Poussin, Erwin Panofsky face o remarcă de mare pertinență și care, neîndoielnic, poate fi extinsă nu numai la întreaga operă a acestui pictor, ci și la opera oricărui alt pictor cu adevărat important ce-și află un punct de plecare într-un motiv literar: «*Elaborîndu-și viziunea picturală, Poussin trecuse dincolo de formula literară* (subl. ns.): avem dreptul să spunem că interpreții care, sub influența tabloului de la Luvru, au hotărît să traducă *Et in Arcadia ego* prin „Și eu am trăit în Arcadia" în loc de „Chiar și în Arcadia eu (moartea — n.ns.) exist", au violentat sintaxa latină dar au interpretat corect conținutul nou cu care Poussin își investise compoziția».[1]

Demonstrația lui Panofsky — ce arată, printr-un demers hermeneutic extrem de atent, susținut de o importantă cantitate de date pozitive de filologie și istoria civilizației, cum o formulă literară de mare circulație ajunge să-și schimbe sensul și continuă să circule, *dar cu un nou sens, produs de necesitățile interne ale textului pictural generat de ea*, față de care această formulă literară a jucat doar rolul de «generator textual»[2] — poate fi folosită ca un argument decisiv pentru a contesta, ca abuziv, modul în care este utilizat epitetul de «literară» pentru o pictură (cea a lui Poussin) prin excelență picturală, adică elaborată în funcție de exigențele, de legile specifice ale «textului» pictural. Această demonstrație ar putea constitui un punct de plecare pentru o tentativă de abordare a textului pictural ca text productiv de noi sensuri, printr-un demers analog cu cel aplicat textului literar.[3] Dacă, de exemplu, poezia lui Valéry este, după cum și-o definește poetul însuși, «o lungă ezitare între sunet și sens», sensului preexistent substituindu-se (fie și numai în parte) un altul sub condiționarea unor legi ale limbajului poetic ca material sonor (necesitatea unui ritm anume, a unei rime, a unei aliterații, a unei anume construcții de ansamblu etc.) care, impunîndu-și regulile propriului joc asociativ, îl duc pe poet către o nouă cunoaștere, îndepărtîndu-l de la reprezentarea celei pe care voise inițial s-o comunice, pictura lui Poussin poate fi ea însăși interpretată ca *o lungă ezitare între imagine picturală și ficțiune (de sursă livrescă)*.

Termenul de «literară» aplicat operei lui Poussin trebuie, dacă îl menținem, acceptînd totodată premisele propuse aici, investit cu un nou conținut: pictura sa nu este o simplă *ilustrare*, mai mult sau mai puțin didactică, a unor teme literare (biblice, istorice, mitologice etc.), ci își află în aceste teme doar un stimul inițial, ele jucînd rolul de generatori ai textului pictural. Poussin va sacrifica «fidelitatea» transcrierii unei istorisiri biblice etc. ori de cîte ori legile picturii i-o vor cere. Mai mult chiar, infidelitatea față de litera sau de spiritul subiectelor de sursă livrescă folosite în tablourile sale va fi unul dintre reproșurile ce i se vor aduce frecvent[4].

Ne putem pune însă și o altă întrebare: legile specifice ale picturii (care-l duc pe Poussin cu necesitate «dincolo de formula literară»[5]), au totuși ca loc privilegiat de manifestare culoarea, în detrimentul desenului? Este oare mai pictural (adică mai în conformitate cu legile specifice ale picturii) un tablou care a renunțat la contur decît unul care-l folosește? Sîntem constrînși la această interogație de insistența cu care opoziția desen / culoare revine în exegeza poussiniană ca una din principalele modalități de a defini caracterul literar, intelectual al artei pictorului. Textul lui Luc Benoist (citat și mai sus) este cît se poate de semnificativ: «Poussin nu compunea decît tablouri de cabinet, *cu o artă intelectuală, în care desenul era stăpîn și culoarea*

---

[1] Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 298—299.

[2] Pentru conceptul de «generator textual» a se vedea mai ales studiile lui Jean Ricardou din *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil, 1967, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Seuil, 1971, *Le Nouveau Roman*, Seuil, 1974, *Nouveaux problèmes du roman*, Seuil, 1978.

[3] Pentru conceptul de «productivitate textuală» a se vedea studiile lui Ricardou citate la nota 2 precum și cele ale grupului *Tel Quel* (între altele, cele reunite în volumul colectiv *Théorie d'ensemble*, Seuil, 1968).

[4] Iată cum încearcă să justifice teoretic Félibien aceste «libertăți» de transpunere dezaprobate de mulți dintre contemporanii pictorului: «Pictura nu e la fel cu povestirea: un povestitor se face înțeles printr-o înșiruire de vorbe ce alcătuiesc o imagine a lucrurilor, reprezentînd succesiv cutare acțiune; dar pictorul, nedispunînd decît de o clipă pentru a surprinde lucrul pe care vrea să-l reprezinte pe pînză, este uneori nevoit să adauge multe întîmplări ce au avut loc mai înainte» (*op. cit.*, p. 182). Tabloul la care se referă aici Félibien (*Israeliții culegînd mana*, unul dintre cele mai citate pentru soluțiile sale de compoziție) este tocmai rezultatul unei asemenea remodelări a povestirii preexistente de către ritmul compozițional, căruia Poussin îi acordă prioritate. Pentru detaliul modificărilor survenite în tradiționalul episod biblic sub constrîngerea legilor picturale (cel mai important: *personajele nu culeg mana de pe jos, ci din aer*), a se vedea *ibidem*, pp. 181—182.

[5] A se vedea *supra* citatul din Panofsky.

slugă» (subl. ns). Pînă şi perioada cea mai puţin cunoscută din cariera pictorului, perioadă în general puţin abordată de exegeţii săi, stă, în scrierile lor, sub semnul aceleiaşi opoziţii. Ei remarcă, de exemplu, că atunci cînd, la nouăsprezece ani, Poussin fuge de acasă şi ajunge, mergînd pe jos, la Paris, unde-şi începe un fel de ucenicie în atelierele unor pictori obscuri, el nu este impresionat de pictura lui Rubens (care tocmai atunci realiza pentru palatul Luxembourg o suită de scene din viaţa Mariei de Medici) ci de cea a lui Rafael, pe care o cunoaşte în acel moment doar din gravurile lui Marc-Antoine, fapt ce atestă încă o dată, spun ei, o funciară prioritate acordată de artist liniei în raport cu culoarea[1].

Nu poate fi negată importanţa acordată de Poussin desenului. Dar oare picturalitatea (construim acest termen după modelul celui de literaritate, utilizat în poeticile literare actuale), adică acel ceva prin care o operă de artă se defineşte ca fiind picturală, poate fi evaluată reducînd criteriile la opoziţia culoare / desen, cu alte cuvinte în funcţie de gradul de prezenţă sau absenţă a conturului? Aici intervin şi alte disocieri posibile: există deci seria artă intelectuală, acordînd prioritate desenului, artă inspirată-după-modéle-antice (statui, basoreliefuri), după texte literare, artă ca produs al unui studiu, al unui calcul, şi totodată al unei căutări, şi care adeseori încearcă să-şi cunoască şi să-şi expliciteze printr-un discurs teoretic mai mult sau mai puţin sistematic statutul propriu (o bună parte din corespondenţa lui Poussin este tocmai un astfel de discurs), şi aici s-ar încadra arta lui Poussin, şi seria opusă: artă spontană, senzorială, inspirată-direct-din-natură, acordînd prioritate culorii, serie deobicei conotată ca avînd un grad sporit de picturalitate faţă de prima. Dar, examinate mai îndeaproape, adică pe cazuri concrete, aceste tipologii nu mai rezistă: elementul cel mai spectaculos al seriei a doua, culoarea, poate fi la fel de bine integrat primei serii, organizarea coloristică putînd fi ea însăşi, şi nu numai în arta modernă, rezultatul unei combinatorii foarte calculate. După cum şi situaţia inversă este cu putinţă: linia, conturul «spontan» trasate, încadrîndu-se prin chiar aceasta în a doua serie. O altă opoziţie apare mai pertinentă: figurativ / nonfigurativ, care nu mai funcţionează pe criteriul opoziţiei culoare / linie, intelectualitate / spontaneitate. Dacă ne situăm la polul estetic (cel al receptării operei de pictură, al «facerii» ei prin receptare), este evident că în cazul picturii figurative, deci şi în cel al picturii lui Poussin, numărul «lecturilor» este, cel puţin teoretic, mai limitat decît în cazul celei nonfigurative, şi, în acest sens, ea este mai limitativă, mai prescriptivă. Jocul (calculat) al unor pete de culoare şi al unor linii practicat de arta modernă nonfigurativă autorizează o «infinitate» de lecturi. Dar înseamnă oare că nonfigurativul este prin definiţie mai «spontan», mai puţin intelectual? (Aşa cum arătam mai sus, nu trebuie să confundăm efectul de «spontan» produs asupra receptorului, cu facerea spontană a operei de către autorul ei.) Pictura marilor moderni nonfigurativi ai secolului nostru este oare, sub raportul producerii ei, mai puţin intelectuală decît cea a lui Poussin?

Un al treilea punct de vedere asupra artei lui Poussin, în sprijinul căruia eseul de faţă a încercat să aducă noi argumente, este cel ce a decis să depăşească opoziţia intelectual / senzorial şi toate presupoziţiile de negativitate pe care le comportă, pentru o bună parte din critici, primul termen: Poussin reprezintă momentul de sinteză dintre «exaltarea veneţiană» şi «disciplina florentină şi romană», dintre «cadrul

---

[1] Încă o dată constatăm cît de influenţată rămîne actuala interpretare a lui Poussin de cea clasicizantă, dată de exegeţii contemporani lui: «Îl considera pe Domenico Zampieri drept cel mai bun dintre elevii fraţilor Carracci, şi aceasta pentru corectitudinea desenului şi expresia însufleţită a personajelor din tablourile acestuia. Îi preţuia şi pe cei ce se pricep la culoare, şi la început a observat cu multă atenţie coloritul lui Tiţian. Dar pe măsură ce se perfecţiona, s-a preocupat tot mai mult de forma şi corectitudinea desenului, pe care l-a socotit drept lucrul cel mai important în pictură» (Félibien, *op. cit.*, p. 33).

A se vedea şi Loménie de Brienne *(in* Louis Hourticq, *op. cit.*, p. 266): «Cum avea ochi buni şi un minunat discernămînt, mînă destul de bună (căci nu mi se pare s-o fi avut vreodată dintre cele mai bune), *şi-a pus în gînd să picteze* (subl. ns.). Dar încă îi lipsea cu totul simţul culorilor, şi deşi desena destul de bine, pictura lui nu putea să placă din pricina lipsei de culoare şi armonie. Într-adevăr, primele sale lucrări sînt foarte seci şi cam sărace. N-a excelat niciodată în colorit în aceeaşi măsură ca în celelalte părţi ale picturii, şi anume în desen şi compoziţie, în care privinţă nu exagerăm dacă spunem că i-a depăşit nu numai pe toţi pictorii din vremea lui ci şi pe Rafael însuşi. Van Dyck, care nu se sprijină decît pe culoare, îi este foarte inferior cît priveşte desenul. Tot astfel şi Rubens, şi toţi maeştrii flamanzi». «Poussin, care a meditat îndelung asupra unirii şi amestecului culorilor, n-a aflat în pictură altă dificultate decît aceasta. Ştia să deseneze, imagina bine, dar, deşi a copiat multă vreme statuile şi basoreliefurile din Roma, nu-şi putea însufleţi personajele şi nici întruchipa bogata-i gîndire. Se plîngea de asta, în perioada cînd picta într-o manieră uscată, cavalerului del Pozzo, prietenul şi protectorul său, iar acest virtuoz italian îi spunea: „Copiază după fraţii Carracci, şi mai lasă statuile antice". Rubens şi Van Dyck nu aveau nici pe departe talentul lui Poussin (aici autorul se contrazice pe sine însuşi: mai sus spusese că pictorul avea «mînă destul de bună», dar «nu dintre cele mai bune»—n.ns). Şi totuşi personajele lor sînt de carne şi vii. În timp ce personajele din tablourile lui Poussin sînt de bronz şi de piatră» *(ibidem*, p. 264—265).

rațional în care pictura italiană trăise timp de două «ecole» și arta barocă, artă care, devenită prin Rubens, prin El Greco, o artă a «improvizației și a lirismului», acorda prioritate culorii în raport cu desenul. «A socotit, fără îndoială, că lecția venețiană fusese prea repede învățată, și că vreo cîteva etape fuseseră uitate. De o parte exista metoda infailibilă a lui Rafael, în pictura căruia totul era ordonat și unde spiritul (citește: intelectul — n. ns.) își păstra puterea pînă la sfîrșitul execuției; de cealaltă parte frumoasa dezordine venețiană, unde armonia era sacrificată puterilor naturii. Poussin s-a străduit să concilieze aceste două puncte de vedere. *Nu putea să renunțe nici la legile spiritului, dar nici la resursele senzației* — și, prin Tițian, va regăsi gîndirea lui Rafael»[1] (subl. ns.). Deși nu putem fi de acord cu perspectiva din care este susținută argumentația (care confundă planul producerii cu cel al receptării: «improvizația» lui El Greco sau «frumoasa dezordine venețiană» sînt ele însele rezultatul unui calcul, al unei «metode», alta, e drept, decît cea a lui Rafael), concluzia la care se ajunge ni se pare demnă de reținut. Ea este în măsură să permită un grad mai avansat de integrare a «spontaneității» în opera lui Poussin, «spontaneitate» a cărei prezență, observată și de exegeții acestuia din secolul al XVII-lea, ce încearcă să mențină un echilibru între cei doi termeni ai cuplului antinomic intelectual / senzorial, nu putuse fi total eludată nici de către acea parte mai tîrzie a exegezei care radicalizează latura intelectuală a artei poussiniene.

Punerea în relație de similitudine a artei lui Poussin cu cea a unei serii tipologice de artiști și opere la prima vedere foarte îndepărtată prezintă un dublu avantaj: cel al provocării unei stări de surpriză, surpriză salutară prin consecințele ei de ordin euristic, căci face să explodeze vechiul clișeu prin intermediul căruia nu mai avem acces decît la un Poussin «prăfuit» și «demodat» (omologia cu literatura franceză a secolului al XVII-lea ne menține în limitele clișeului, consolidîndu-l); cel al construirii unui nou «concept Poussin», prin medierea unui factor ce aparține contemporaneității noastre, mediere datorită căreia ne va fi restituit un «Poussin contemporanul nostru».

Epitetul de «literară», aplicat atît de frecvent picturii lui Poussin, permite o fericită articulare cu un model literar, constrînge chiar, am putea spune, la o asemenea punere în relație. Fără a ignora, ci dimpotrivă, caracterul operațional al stabilirii unei relații de similitudine (de asemenea benefic «surprinzătoare») cu arta foarte elaborată, «intelectuală», a unor pictori moderni (a lui Cézanne și a posterității sale anti-impresioniste în primul rînd), am privilegiat în analiza noastră lectura picturii lui Poussin prin grila oferită de poeticile literare moderne, pentru că socotim că literatura, în comparație cu celelalte arte, a ajuns la cel mai avansat grad de conștiință sui-reflexivă, constituindu-și o teorie capabilă să propună cele mai elaborate modele ale produsului și producerii artistice în general. Din această perspectivă actuală, care-și asumă un nou tip de reflecție, conotațiilor difuz negative ale unor termeni ca «intelectual», «livresc», aplicați operei literare, li se substituie conotații de semn pozitiv. În ceea ce privește pictura lui Poussin, am revenit astfel la semnul pozitiv inițial (cf. textele mai sus citate din primii exegeți, Mancini, Bellori, Félibien), prin punerea într-o nouă relație, de data aceasta desemnată explicit, a mecanismelor de producere și recepatare a operei artistice, «spontană», pe de o parte, controlată de intelect, pe de altă parte.

Există o pictură «literară», tot așa după cum există o literatură «picturală» («ut pictura poesis»), sau o pictură «muzicală», o literatură «muzicală», o muzică «picturală», o pictură «sculpturală» etc. Sînt formulări pe care le utilizăm în mod curent, fără să ne oprim prea mult asupra lor, acceptîndu-le ca pe niște utile stereotipii. Dacă încercăm să conștientizăm folosirea lor, vedem că în aceste banale și familiare metafore stă închis un important adevăr: cel al izomorfismului producerii și produsului tuturor artelor, adevăr pe care se pot fundamenta o poietică, o poetică și o estetică supraordonatoare, care s-ar constitui ca științe generale capabile să controleze domeniile particulare reprezentate de fiecare artă în parte. Eseul acesta se întemeiază

---

[1] Pierre Maurois, *op. cit., passim.*
Cf. și Louis Hourticq, *op. cit.*, p. VI: «Poussin este unul din pictorii a căror artă și viață reprezintă cea mai mare enigmă. Deși datorată în egală măsură atît voinței supuse controlului rațiunii, cît și forțelor instinctului, opera sa îți sporește curiozitatea de a o cunoaște pe măsură ce crezi că pătrunzi mai adînc în ea; puțini artiști au dăruit astfel luminilor inteligenței poezia misterului».
Hourticq are totuși tendința, în numeroase locuri ale lucrării sale, să dezechilibreze relația în favoarea raționalului.

tocmai pe o asemenea posibilit te, el vizînd totodată să contribuie la realizarea ei printr-un demers particularizator.

Omologiile dintre pictură şi literatură stabilite aici nu urmăresc, aşadar, să valorifice o dimensiune «literară» a operei lui Poussin, ci, dimpotrivă, să o expliciteze încă o dată ca mare operă de pictură. Cînd Félibien spune: «...ştia să profite de discuţiile cu cavalerul Marino, îmbogăţindu-şi compoziţiile cu ornamentele poeziei, de care a ştiut să se slujească în chip foarte potrivit în tablourile ce i-o îngăduiau»[1], el stabileşte între cele două arte o relaţie de influenţă de sens unic: pictorul «împrumută» unele din procedeele poeziei, adaptîndu-le artei sale. Nu de această relaţie mecanică, de suprafaţă, am vrut să ne ocupăm, ci de una organică şi profundă, care atestă că, la un anume nivel, demersul creator şi produsul său, indiferent că este vorba de pictură, poezie etc., ascultă de aceleaşi legi. Altfel spus, mult controversata «intelectualitate» a operei lui Poussin ar putea fi astfel pusă în relaţie de omologie cu «intelectualitatea» operelor lui Mallarmé sau Valéry, adică justificată pictural pentru aceleaşi raţiuni pentru care aceasta din urmă este justificată literar.

---

[1] Félibien, *op. cit.*, pp. 23 — 24.

CRONOLOGIE ȘI CONCORDANȚE

1519 *Moare Leonardo da Vinci.*
1520 *Moare Rafael.*
1541 *Moare Jean Clouet.*
1564 *Moare Michelangelo.*
1572 *Moare François Clouet.*
1574 *Moare Corneille de Lyon.*
1576 *Moare Tițian.*
1577 *Se naște Rubens.*
1581 *Se naște Domenico Zampieri.*
1588 *Moare Veronese.*
Se naște Antoine Le Nain.
1589 *Este asasinat regele Henric III al Franței. Henric IV îi urmează la tron.*
1590 *Se naște Simon Vouet.*
1593 *Se naște Georges de La Tour.*
Se naște Louis Le Nain (?).
1594 *Iunie.* Se naște Nicolas Poussin, foarte probabil în cătunul Villers, în apropiere de orășelul Les Andelys (Normandia). Tatăl, Jean Poussin, era originar din Soissons și nobil (după Roger de Piles și Félibien; alți biografi îi atribuie o condiție modestă, țărănească). Ruinat în urma războaielor civile, Jean Poussin slujește în armata regilor Carol IX, Henric III și Henric IV. În anul cînd se naște Nicolas, nu mai poseda decît o modestă proprietate rurală. Mama, Maria Delaisement, fiică a unui magistrat și, înainte de căsătoria cu Jean Poussin, văduvă a unui procuror din Vernon, Claude Le Moine, nu știa să scrie.
1596 *Se naște Descartes.*
Se naște Pietro da Cortona.
1598 *Edictul din Nantes (sfîrșitul războaielor religioase din Franța).*
Se naște Zurbaran.
Se naște Bernini.
1599 *Se naște Velázquez.*
Se naște Van Dyck.
Se naște François Mansart.
1600 *Prima unificare a celor trei țări românești sub Mihai Viteazul.*
Se naște Claude Lorrain.
Este ars pe rug Giordano Bruno.
1602 *Se naște Philippe de Champaigne.*
Apare Cetatea soarelui *de Tommaso Campanella.*
1606 *Se naște Rembrandt.*
Se naște Nicolas Mignard.
Se naște Pierre Corneille.
1607 *Se naște Mathieu Le Nain.*
1600—1609 Mediul în care a crescut artistul pare a fi fost țărănesc, dar tradițiile nobile și burgheze ale familiei, precum și buna educație primită de Jean Poussin, pot explica de ce acesta își obligă fiul să urmeze studii umaniste destul de avansate (cf. Passeri și Fréart de Chambray). Nicolas, deși dovedind o vie inteligență, își neglijează studiile, consacrîndu-se cu pasiune desenului (Bellori, Félibien). Tînărul Nicolas, în vîrstă de șaisprezece ani, este menționat ca naș în registrele parohiale din Les Andeys.
1610 *Henric IV moare, asasinat de Ravaillac. Îi urmează la tronul Franței Ludovic XIII. Regina mamă Maria de'Medici devine regentă.*
Moare Caravaggio.
Se naște David Teniers cel Tînăr.
1611—1612 Pictorul Quantin Varin, aflat în trecere prin Les Andelys, execută în acest oraș mai multe tablouri bisericești (aflate și acum aici, două dintre ele fiind semnate și datate 1612). El îl încurajează pe tînărul Poussin, inițiindu-l, după toate probabilitățile, în practica picturii, și străduindu-se, fără succes, să-i convingă pe părinții acestuia să-și lase fiul să se facă pictor. Mai tîrziu, Poussin își va aminti cu afecțiune și recunoștință de această întîlnire.
1612 Poussin pleacă pe ascuns de acasă, «la optsprezece ani», «la Paris», în scopul de a studia pictura (Bellori, Félibien, Passeri). Își face probabil ucenicia în atelierul pictorului Noël Jouvenet din Rouen, care îl inițiază în arta desenului. După acest popas la Rouen, ajunge la Paris, unde este găzduit de un tînăr nobil amator de artă, originar din Poitou.

1614 *Moare El Greco.*
1618 *Începe Războiul de Treizeci de Ani.*
Se naşte Murillo.
1619 *Se naşte Charles Le Brun.*
1612—1621 Lucrează la Paris în atelierele mai multor pictori, printre care portretistul flamand Ferdinand Elle (Bellori, Félibien), de la care pleacă după trei luni, şi Georges Lallemand, pictor specializat în tablouri pe teme istorice, părăsit de Poussin după numai o lună. Îl cunoaşte pe Alexandre Courtois, pe atunci camerist al Mariei de'Medici, care îi arată stampe făcute după Rafael şi Giulio Romano (Bellori) şi îi facilitează probabil accesul la colecţiile de artă regale, prin care Poussin ia contact cu sculptura antică şi cu tablourile maeştrilor italieni atît din şcoala romană cît şi din cea veneţiană. După însăşi mărturisirea artistului, întîlnirea cu Alexandre Courtois a jucat un rol capital în formarea sa artistică (Passeri).
Opere dispărute: Două tablouri din biserica ordinului călugărilor Capuţini din Blois (Félibien), al căror subiect nu este cunoscut cu certitudine. Cîteva *Bachanale* din castelul Cheverny (Félibien etc.).
Îşi urmează protectorul în Poitou. Proiectul de a rămîne să picteze în castelul acestuia este zădărnicit de mama tînărului nobil. Poussin se întoarce pe jos la Paris, prin Blois şi Cheverny, îndurînd cele mai mari lipsuri (Bellori).
Îmbolnăvindu-se în urma acestei călătorii, se duce acasă la părinţi, unde rămîne timp de un an (Bellori, Félibien). După ce se vindecă, se întoarce la Paris. Studiază picturile din palatul Fontainebleau, studiază anatomia într-un spital parizian (Bellori), precum şi legile perspectivei (Passeri). Face o primă încercare de a se duce la Roma, dar nu ajunge decît pînă la Florenţa, de unde se vede silit să se întoarcă în Franţa (Bellori, Félibien; Passeri, care pretinde că deţine informaţia de la Poussin însuşi, vorbeşte nu de Florenţa ci de Toscana, adăugînd că motivul întoarcerii în Franţa îi este necunoscut; Bellori şi Félibien pomenesc de un «accident», de o boală, probabil). Întors la Paris, Poussin locuieşte la Collège de Navarre (Félibien).
1621 *Se naşte La Fontaine.*
Filip IV devine rege al Spaniei.
1621—1622 «Cîţiva ani mai tîrziu» (Bellori, Félibien), vrînd să plece iar în Italia, prin Lyon, trebuie să renunţe la acest proiect din cauză că datorează bani unui negustor (Bellori).
1622 Primeşte o comandă de pictură decorativă pentru Colegiul Iezuiţilor din Paris.
Opere dispărute: Şase mari picturi în tempera reprezentînd *Scene din viaţa sfinţilor Ignaţiu de Loyola şi François-Xavier*, executate fără studii preparatorii şi cu o rapiditate (aproximativ în şase zile de lucru neîntrerupt) ce dovedeşte că Poussin posedă deja la această dată o mare îndemînare (comanda este făcută de Colegiul Iezuiţilor din Paris, în vederea decorării acestuia); sînt considerate de către contemporani superioare tuturor celorlalte cu care fusese decorat Colegiul Iezuiţilor şi remarcate de cavalerul Marino pentru spontaneitatea cu care sînt pictate.
Se naşte Molière.
1622—1623 Cele şase picturi sînt remarcate de Giovanni Battista Marino, cunoscutul poet italian ce locuia încă din 1615 la curtea regală din Paris. Poussin devine unul din intimii săi.
Opere păstrate: Unsprezece sau poate *cincisprezece desene în peniţă şi laviu* executate pentru Marino. Desenele par a fi ilustraţii la poemele lui Marino şi, în primul rînd, la *Adone*, apărut la Paris în 1623. Subiectele se referă la *Metamorfozele* lui Ovidiu, la *Eneida* lui Virgiliu şi la Titus Livius. Chiar dacă s-a exagerat poate influenţa lui Marino în formaţia intelectuală a lui Poussin, această influenţă rămîne indiscutabilă şi stă în bună parte, neîndoielnic, la originea a ceea ce a fost numit demersul livresc al pictorului. Lucrează la decorarea palatului Luxembourg, sub conducerea lui Nicolas Duchesne, în acelaşi timp cu tînărul Philippe de Champaigne, ce-i oferă lui Poussin un peisaj pictat de el (Félibien).
Opere dispărute: Decoraţia unor lambriuri din apartamentele palatului Luxembourg, reprezentînd probabil mici compoziţii cu personaje. Un număr necunoscut de *portrete*, la care se referă Poussin însuşi într-o scrisoare din 13 *martie* 1650.
1623 *Operă dispărută: Moartea Fecioarei*, tablou extrem de important pentru stabilirea cronologiei acestei prime perioade, comandat pentru catedrala Notre-Dame de primul arhiepiscop al Parisului, Jean-François de Gondi.
Se naşte Pascal.
1623—1624 Comenzile îl împiedică probabil pe Poussin să accepte propunerea lui Marino de a-l însoţi la Roma. După terminarea lor, sigur de sprijinul poetului, care îl aştepta la Roma, se hotărăşte pentru a treia oară să plece în Italia. Ajunge la Roma trecînd prin Veneţia, unde rămîne cîteva luni.
1624 Poussin se află la Roma în luna martie, cînd participă la o reuniune de artişti (ce are loc acasă la Simon Vouet, în Via Ferratina), printre care cîţiva francezi: Jacques de L'Estaing, Jacques Dupré, Jean şi Jacques Lhomme, Nicolas Lagouz, Jacques Noël şi Jean Lemaire, cu care se va şi împrieteni. Marino, ce va muri curînd, îl recomandă pe Poussin prietenului său Marcello Sacchetti, bogat amator de artă (el însuşi pictor şi poet) însărcinat de papa Urban VIII să facă tranzacţii financiare cu artiştii. Sacchetti îi asigură protecţia cardinalului Francesco Barberini, nepotul papei, mare colecţionar şi prieten al artiştilor şi savanţilor (Bellori, Félibien, Passeri). Roger de Piles (*Abrégé*,

1699; *Vie de Poussin*) povesteşte că Marino l-a prezentat pe Poussin cardinalului spunînd: «*Vederete un giovane che a una furia di diavolo*». *Richelieu devine prim ministru.*

1625 După moartea poetului Marino şi după plecarea cardinalului Barberini ca *legat* al papei în Franţa, începe pentru Poussin o perioadă foarte dificilă, cînd este nevoit să-şi vîndă tablourile, la preţuri foarte mici. E foarte probabil că acum are loc şi următorul episod, relatat de Passeri: mergînd împreună cu doi prieteni pe stradă, este atacat de soldaţi ai papei, de care scapă cu multă greutate, după ce primise o lovitură de sabie la mîna dreaptă, între index şi medius, din fericire nu foarte puternică. Pentru a evita astfel de atacuri (îndreptate în acea perioadă împotriva francezilor, din cauza conflictului dintre papă şi Richelieu), se va îmbrăca pe viitor după moda italiană, obicei la care nu va renunţa niciodată. Studiază cu înverşunare sculptura antică şi totodată anatomia, după tratatele flamandului André Vésale şi alături de Nicolas Larcher, tînăr chirurg de mare renume care practica disecţia. Printre artiştii francezi, întreţine relaţii cu Jacques Stella, care va rămîne prietenul său intim şi marele său admirator, cu Claude Mellan, ce va executa gravuri după desenele sale, şi cu Jean Mosnier de Blois.
Opere păstrate: Despre primele tablouri executate de Poussin în cel dintîi an al şederii sale la Roma se ştiu foarte puţine lucruri. Pentru această perioadă îi sînt atribuite cu mai multă certitudine două tablouri: *Didona şi Enea* de la muzeul din Toledo şi *Echo şi Narcis* de la muzeul din Dresda. *Operă dispărută: Un profet*, pictură vîndută, după mărturia lui Poussin, cu mai puţin de trei scuzi, în timp ce o cópie după această pictură executată de «un tînăr pictor prieten cu *el*» va fi plătită cu patru scuzi (este cea mai veche menţiune despre o cópie după Poussin).
Opere păstrate: Victoriile lui Iosua asupra Amaleciţilor şi *Victoria lui Iosua asupra Amoreeni-lor* (Muzeul din Leningrad şi din Moscova).
Operă dispărută: Cucerirea Ierusalimului de către Titus, tablou comandat de cardinalul Barberini (o a doua versiune, pictată cîţiva ani mai tîrziu tot la comanda lui Barberini, se află astăzi la muzeul din Viena).
Carol I devine rege al Angliei.

1626 Poussin locuieşte în Strada Paolina, împreună cu François Duquesnoy, tînăr sculptor flamand ce va deveni curînd celebru. Lipsit de singurul lui mecena, cardinalul Barberini, aflat acum în Spania, duce o existenţă dificilă, dar continuă să studieze cu pasiune statuile antice, poate asistat şi de Duquesnoy. Studiază totodată pictura lui Rafael, Giulio Romano şi Tiţian, făcînd cópii după *Bachanalele* acestuia de la Villa Aldobrandini. Face crochiuri după strada romană surprinsă în aspectele ei imediate. Studiază de asemenea geometria, optica şi perspectiva (după manuscrisele lui Matteo Zaccolini); tratatul de pictură al lui Dürer şi cel al lui Alberti încep să-l intereseze încă de pe acum. Aceste studii vor continua şi în anii următori, cînd va avea acces la biblioteca Barberini.
Moare Francis Bacon.

1627 Poussin locuieşte, se pare, la un zidar, Marino Cicardo, în Strada dell'Olmo. Primeşte prima comandă importantă din partea cardinalului Francesco Barberini, un tablou ce-i va aduce o mare faimă.
Operă păstrată: Moartea lui Germanicus, aflată astăzi la Minneapolis Institute of Arts. Probabil în acest an Poussin începe să se intereseze tot mai mult de pictura lui Domenico Zampieri, ceea ce va contribui la cristalizarea propriei sale formule «clasice». Frecventează şcoala acestuia, unde lucrează după model.

1627—1628 Între vara anului 1627 şi vara anului 1628, Giulio Mancini, amator de artă şi medic personal al papei Urban VIII, redactează o scurtă notă despre Poussin, de un interes capital pentru perioada debuturilor romane ale artistului. Acest document ne arată că, la sosirea sa la Roma, Poussin se afla sub influenţa picturii veneţiene, că erudiţia sa era vestită în mediile artistice ale Romei şi că, la numai patru ani după venirea sa aici, se bucura de o mare faimă printre amatorii de pictură, pentru care executase un important număr de lucrări.

1628 Poussin locuieşte în Via del Babuino. La începutul anului are loc un eveniment capital pentru viitoarea sa carieră: obţine comanda (tot prin Barberini) unui mare retablu reprezentînd *Martiriul sfîntului Erasm* pentru bazilica Sfîntul Petru.
Moare Malherbe.
Capitularea cetăţii La Rochelle.

1629 Poussin locuieşte cu un servitor (probabil acelaşi împreună cu care va locui şi în anul următor: «Desiderio servitore, lorenese» — «Didier, din Lorena»), fără îndoială un ucenic, a cărui prezenţă se explică prin numărul mare de comenzi. Bolnav de sifilis (Passeri este singurul biograf care dă acest detaliu), este îngrijit cu mare devotament de Jacques Dughet, plăcintar de origine pariziană, şi de soţia acestuia, o italiancă. După Passeri, «din recunoştinţă şi pentru a nu mai contracta o asemenea boală», Poussin o cere în căsătorie pe fiica cea mai mare a lui Dughet, Anne-Marie.
Opere păstrate: Martiriul Sfîntului Erasm, astăzi la Pinacoteca Vaticanului. *Adorarea viţelului de aur*, semnat şi datat 1629. Astăzi la De Young Memorial Museum, San Francisco. Este un jalon important în cronologia încă foarte nesigură a operelor din perioada 1625—1630. *Două capete de femei*, fragment dintr-o *Adorare a viţelului de aur*, Colecţia Liddell, Anglia.

1629—1630 *Fecioara arătîndu-i-se sfîntului Iacob*, zisă şi *Fecioara cu stîlpul*, pictură executată cam în aceeaşi perioadă cu *Martiriul sfîntului Erasm* (începută deci la sfîrşitul lui 1629

și terminată anul următor). Astăzi la Muzeul Luvru. Este considerat a fi tabloul cel mai caracteristic pentru perioada «barocă» a lui Poussin. După spusele lui Chantelou, Bernini, vizitînd colecția ducelui de Richelieu (1665), l-a găsit «foarte frumos și pictat cu multă vigoare».

1630 *Iunie-iulie.* Ratează ocazia de a i se atribui o nouă comandă publică, pictura în frescă a capelei Imaculata Concepțiune comandată de Confreria bisericii Saint Louis des Français: juriul concursului, din care face parte și Domenico Zampieri, îl preferă pe Charles Mellin (mai concurase și pictorul, foarte reputat pe atunci, Lanfranco). La 1 *septembrie* are loc la San-Lorenzo in Lucina căsătoria lui Poussin cu Anne-Marie Dughet. Dota acesteia îl va ajuta «să se așeze temeinic, să termine cu camerele cu chirie, să-și afle pacea spirituală, să-și întărească situația, să se consacre studiului» (Passeri).
Opere păstrate: Filistinii loviți de ciumă (astăzi la Muzeul Luvru), tablou pictat poate sub impresia pricinuită de marea epidemie de ciumă din Milano (1629). *Împărăția Florei* (Galeria din Dresda). Stilul tabloului, în vederea căruia Poussin făcuse un desen evident anterior anului 1630, se acordă cu data unei opere începută la sfîrșitul lui 1630 și terminată înainte de *aprilie* 1631. *Regele Midas la izvorul Pactolului* (Muzeul Ajaccio). *Bachus și Midas* (Pinacoteca din München).
Operă dispărută: Iubirea Zefirului și a Florei. E foarte probabil ca desenul nr. 32503 de la Luvru să corespundă acestei picturi pierdute.
Moare Johannes Kepler.

1631 Poussin locuiește în Via del Babuino, cu soția sa și fratele acesteia, Gaspard Dughet (atunci în vîrstă de șaisprezece ani), viitorul pictor. Încă din acest an este probabil membru al Școlii (în 1633 va fi calificat într-un act oficial al acesteia drept «Accademico vecchio»). După plecarea lui Domenico Zampieri la Neapole, studiază după model în cadrul școlii lui Andrea Sacchi. Cu începere din această perioadă, Poussin se consacră în exclusivitate tabloului de «cabinet», comandat de persoane particulare. La începutul anului 1630, clienții săi sînt italieni și spanioli. Principalul său mecena este Cassiano dal Pozzo, a cărui colecție cuprindea un mare număr de tablouri de Poussin. Dar negustorii de tablouri îl cunosc deja și îi cumpără opere pe care le revînd cu ușurință și după care fac cópii.

1632 *Se naște Vermeer.*

1633 Poussin locuiește cu soția sa și fratele acesteia, Gaspard Dughet, în Via Paolina.
Operă păstrată: Închinarea Magilor (Galeria din Dresda), tablou semnat și datat 1633, operă capitală pentru cronologia creației lui Poussin anterioară călătoriei făcută la Paris, în 1640.

1634 Poussin pare a se apropia de Domenico Zampieri care, întors de la Neapole, își petrece iarna la Roma. Prin intermediul acestuia, după toate probabilitățile, cunoaște tratatul *Instituzioni Harmoniche* de Gioseffo Zarlino, bază a teoriei sale despre «moduri» (Cf. A. Blunt, *Bull. Soc. Hist. Art. Fr.*, 1933).
Operă păstrată: Este probabil ca tabloul *Tezeu găsind spada tatălui său* (Muzeul Condé din Chantilly) să fi fost pictat în 1634—1635. Influența lui Domenico Zampieri e vizibilă, și poate fi remarcat un element rar la Poussin, dar prezent în *Închinarea Magilor* (1633): o construcție antică ce ar putea fi calificată drept ruină (unul din biografii săi vorbește despre «ruinele» din cîteva dintre tablourile lui Poussin pictate în această perioadă).

1635 E ultimul an cînd cumnatul său, Gaspard Dughet, care a beneficiat în tot acest răstimp de lecțiile lui Poussin, mai locuiește împreună cu acesta. Sănătatea artistului e tot mai șubredă: el suferă de o boală de rinichi ce va dura patru ani, după cum rezultă dintr-o scrisoare a sa de la începutul anului 1639. Este o perioadă cînd, după spusele mai multor biografi, Poussin manifestă un interes tot mai viu pentru peisaj. Studiază totodată în celebra bibliotecă a lui Cassiano, bogată în medalii vechi, statui antice și cărți moderne și vechi. Împrumută un manuscris al *Tratatului* lui Leonardo da Vinci din biblioteca cardinalului Barberini (Félibien: «nu se mulțumi doar să citească scrierile lui Leonardo da Vinci, ci și desenă foarte corect toate figurile ce slujesc demonstrației și înțelegerii acelor scrieri»). Reputația lui Poussin e solid stabilită. E momentul cînd cardinalul Richelieu îi face o importantă comandă.
Opere păstrate: Patru Bachanale și *Triumful lui Neptun*, pictate pentru cardinalul Richelieu (de fapt nu s-au putut identifica astăzi decît trei dintre cele patru *Bachanale* consemnate de numeroși biografi) (Colecția Morrison, Sudeley Castle, Anglia, Muzeul din Kansas City, National Gallery din Londra, Muzeul din Philadelphia). Ultimul trebuie probabil datat 1636. *Răpirea Sabinelor* (Metropolitan Museum of Art, New York), figurînd inițial în colecția ducesei d'Aiguillon și a lui Neret de la Ravoye.
Adorarea vițelului de aur (National Gallery, Londra) și *Trecerea Mării Roșii* (Muzeul din Melbourne), amîndouă pictate pentru Amadeo dal Pozzo, marchiz de Voghera, văr al lui Cassiano.
Operă dispărută: Baia femeilor, pictată pentru mareșalul de Créqui, amabasadorul Franței la Roma.
Richelieu întemeiază Academia franceză.
Moare Jacques Callot.
Franța se angajează în Războiul de 30 de ani.

1636 Fratele mai mic al lui Gaspard, Jean Dughet (născut în 1619), începe să locuiască la sora și cumnatul său (Poussin), unde va rămîne pînă în 1640, exercitînd funcția de secretar al acestuia și de editor al stampelor reproduse după operele sale.

Operă dispărută: Moise izbind cu toiagul în stîncă, tablou pictat pentru Melchior de Gilliers. E foarte probabil ca în acest an Cassiano dal Pozzo să-i fi comandat lui Poussin o suită de tablouri avînd drept subiect *Cele şapte taine*. Artistul a început probabil cu *Ultima împărtăşanie*. Ultimul, *Botezul*, va fi terminat probabil abia după 1640.
Este reprezentată la Paris piesa Cidul *de Corneille*.
Se naşte Boileau.

1637 *Opere păstrate: Cele şapte taine* pictate pentru dal Pozzo (*Penitenţa* a fost distrusă în secolul XIX de un incendiu).
Apare Discurs asupra metodei *de Descartes*.

1637—1638 *Pan şi Syrinx*, tablou executat pentru pictorul Nicolas Guillaume de la Fleur (Galeria din Dresda).
Israeliţii culegînd mana din deşert, pictat pentru Chantelou (Muzeul Luvru).
Opere dispărute: Armida ducîndu-l pe Renaud adormit, tablou executat pentru pictorul Jacques Stella, prietenul lui Poussin. *Hercule ducînd-o pe Dejanira*, tablou executat tot pentru Stella.

1638 *Opere păstrate:Găsirea lui Moise* (Muzeul Luvru). *Miruirea*, din suita *Celor şapte taine*, comandată de Cassiano dal Pozzo (colecţia ducelui de Rutland, Belvoir Castle, Anglia). Executarea întregii suite, cu excepţia *Botezului*, terminat la Paris, are loc între 1636—1640 (anul 1638 pentru *Miruirea* este dedus cu aproximaţie).
Încă din 1638, lui Poussin i-a fost comunicată, prin Paul Fréart de Chantelou şi pictorul Jean Le Maire, intenţia cardinalului Richelieu şi a lui Sublet de Noyers, ministrul construcţiilor, de a-l chema în Franţa. Această invitaţie, adresată unui pictor francez a cărui reputaţie era bine stabilită la Roma, pe atunci adevărat centru al artelor, făcea parte dintr-o politică artistică ce urmărea să reînnoiască glorioasa activitate a lui Francisc I, activitate continuată şi de Henric IV. Poussin urma să deţină prioritatea în ceea ce priveşte lucrările de decoraţie a edificiilor regale şi comenzile de tablouri pentru colecţiile Coroanei. François Duquesnoy urma să joace, alături de el, un rol analog în ceea ce priveşte sculptura. Un fragment de scrisoare, aflat pe spatele unui desen, dovedeşte că Poussin fusese sondat în mod oficios de Chantelou şi Le Maire în legătură cu condiţiile în care ar fi fost dispus să accepte invitaţia. Scrisoarea datează de la sfîrşitul anului 1638, iar condiţiile puse de Poussin sînt următoarele: o retribuţie anuală de o mie de scuzi, tot atît pentru cheltuielile de călătorie, o retribuţie suplimentară pentru operele pe care le va produce, o locuinţă convenabilă, asigurarea că nu va fi nevoit să picteze plafoane şi bolţi, precum şi limitarea acestei înţelegeri la o durată de cinci ani.
Se naşte viitorul rege al Franţei, Ludovic XIV.

1639 La începutul anului, proiectul de călătorie se cristalizează, situaţie care îi deranjează în bună măsură proiectele de lucru şi deprinderile zilnice. La 14 *ianuarie*, de Noyers îi comunică printr-o scrisoare că i-au fost acceptate condiţiile; chiar a doua zi, Poussin primeşte şi o foarte măgulitoare scrisoare din partea regelui Ludovic XIII. Pictorul îşi amînă totuşi plecarea, sub diferite pretexte (a se vedea *Corespondenţa* din această perioadă), timp de încă doi ani. În februarie 1639, are «începute trei sau patru tablouri», pe lîngă cel ce reprezenta *Căderea manei în deşert*, comandat de Chantelou. Erau lucrări destinate unor «persoane de seamă», în primul rînd lui Cassiano dal Pozzo, marele său protector, care aştepta livrarea *Celor şapte taine*, şi trebuia satisfăcut înainte ca Poussin să părăsească Roma pentru mai mulţi ani, poate pentru totdeauna. Printre aceste persoane se afla probabil şi cardinalul Giulio Rospigliosi (viitorul papă Clement VII), ce i-a sugerat artistului subiectul tabloului *Dansul vieţii* (Colecţia Wallace, Londra), pictat probabil între 1639—1640. În tot timpul anului 1639, Poussin se va plînge că este foarte bolnav, exagerîndu-şi poate suferinţa pentru a-şi mai întîrzia plecarea la Paris (a se vedea mai ales scrisorile din 6 *august* şi 13 *septembrie*).
Opere păstrate: Venus înarmîndu-l pe Enea, tablou pictat pentru Stella (Muzeul din Rouen). Cîţiva ani mai înainte, Poussin pictase o altă versiune a aceluiaşi subiect (aflată azi la muzeul din Toronto).
Se naşte Racine.

1640 Are loc prima întîlnire cu Chantelou, trimis să-i convingă pe Poussin şi pe Duquesnoy să vină în Franţa. Chantelou, amator pasionat de artă şi rudă a lui Sublet de Noyers, va deveni un mare admirator al operelor pictorului şi un prieten devotat. Cardinalul Mazarin intervine în acelaşi timp, prin intermediul unor personalităţi romane (prin Cassiano dal Pozzo în primul rînd), deşi nu îşi dă seama de adevărata valoare a lui Poussin, pe care îl numeşte cu obstinaţie Rossino. *August*. Sublet de Noyers îi sugerează lui Chantelou să exercite presiuni asupra lui Poussin făcînd apel la sentimentele lui patriotice şi, la nevoie, să-l ameninţe cu represalii din partea regelui. Insistenţele abile ale lui Chantelou îl decid în cele din urmă pe Poussin să părăsească Roma (Duquesnoy refuză categoric). Artistul îşi lasă casa şi nevasta sub protecţia lui Carlo Antonio dal Pozzo (ce nutrea faţă de el o şi mai mare prietenie decît Cassiano) şi, la 28 *octombrie*, împreună cu Jean Dughet, părăseşte Roma, îmbarcîndu-se la Civita-Vecchia cu destinaţia Genova. La 14 *decembrie* Poussin soseşte la Fontainebleau (a se vedea scrisoarea lui din 16 *ianuarie* către Carlo Antonio dal Pozzo), unde este primit şi tratat «în chip minunat» timp de trei zile. Este întîmpinat la Paris de Sublet, care îl prezintă lui Richelieu. Prin Cinq-Mars este apoi primit de regele Ludovic XIII, ce-i consacră o jumătate de oră de conversaţie cordială. Poussin consemnează, nu fără orgoliu, următoarele cuvinte

ale regelui: «*Voilà Vouet bien attrappé*», cuvinte ce rezumă de fapt situaţia picturii franceze din acea vreme, dominată de arta barochizantă a lui Simon Vouet (1590—1649), artă ce urma să cedeze treptat locul noutăţii unui clasicism aflat sub semnul autorităţii lui Poussin. Vouet va reacţiona fără întîrziere, prin intrigi abil puse la cale împotriva rivalului său. Poussin mai relatează că, tot cu prilejul acelei prime întîlniri, regele i-a comandat personal două retabluri, unul pentru capela de la Saint-Germain (a se vedea *infra)*, altul, care nu va fi executat, pentru cea de la Fontainebleau.

1641 Obligaţiile ce-i revin lui Poussin sînt formulate în termeni precişi: i se cere să decoreze Marea Galerie a palatului Luvru; să creeze cartoanele pentru o suită de tapiserii ce urmau să dea replica unei alte suite, înfăţişînd *Faptele Apostolilor*, realizată după Rafael; să ilustreze cărţi tipărite în tiparniţa regală; să picteze tablouri. Încă din primele zile ale lui ianuarie, artistul se pune pe lucru. Prin decretul regal din 20 *martie*, este numit prim pictor al regelui, cu o retribuţie de o mie de scuzi pe an, şi, în această calitate, i se atribuie «conducerea generală a tuturor lucrărilor de pictură şi ornamentale» întreprinse în edificiile regale, precum şi dreptul de a superviza proiectele şi producţiile celorlalţi pictori ce lucrează aici. Începe o vehementă campanie împotriva a tot ceea ce întreprinde Poussin, campanie condusă de Vouet şi susţinută şi de alţi artişti (arhitectul Jacques Le Mercier, pictorul flamand Jacques Fouquières etc.). Van Dyck, care venise la Paris în speranţa de a obţine lucrările de decoraţie a Marei Galerii, va pleca discret din Franţa după două luni.
Opere păstrate: Isus Christos instituind taina euharistiei, tablou pictat pentru capela castelului Saint-Germain-en-Laye (Muzeul Luvru). *Mărăcinişul arzînd* (Muzeul din Copenhaga). *Timpul ferind Adevărul de Invidie şi Vrajbă*, tablou pictat, ca şi precedentul, pentru cardinalul Richelieu (Muzeul Luvru). *Sfîntul François-Xavier aducînd-o la viaţă pe fiica unui locuitor din Cangorina, în Japonia*, tablou comandat de Sublet de Noyers pentru altarul principal al bisericii Noviciatul Iezuiţilor (Muzeul Luvru). *Lucrările de decorare a Marii Galerii a palatului Luvru:* din acest proiect gigantic nu mai există astăzi decît cîteva desene executate chiar de Poussin şi un număr de desene din atelierul său (Luvru, Windsor, Ermitaj, Bayonne).
Ilustraţie de carte: frontispiciul unui volum de Virgiliu, al unei Biblii (1641), al unui volum de Horaţiu (1642) etc., scoase de tiparniţa regală.
Moare Rubens.
Moare Domenico Zampieri.
Moare Van Dyck.

1642 Poussin începe să regrete că a plecat din Roma. Rezistă greu la clima pariziană (simte că «a îngheţat pînă şi inima în el» — cf. scrisoarea din *14 martie* 1642) şi la ostilitatea confraţilor. Îl exasperează ideea de a fi silit să-şi irosească timpul cu lucrări mărunte (în scrisoarea din *4 aprilie* se plînge că trebuie «să lucreze fără răgaz la tot felul de fleacuri: frontispicii de carte, desene pentru ornamentarea unor biblioteci, a unor şeminee, a unor legături de carte, şi la cîte alte prostii»). Într-o scrisoare din *27 iunie* 1642, adresată lui Cassiano dal Pozzo, spune pentru prima oară că «îi tremură mîna». E un fapt important pentru stabilirea cronologiei anumitor desene cu linia uşor nesigură. Frecventează cîţiva artişti şi intelectuali «libertini», cei mai mulţi mari admiratori ai lui Cassiano dal Pozzo: pictorii Jean Le Maire şi Rémy Vuibert, care lucrează sub conducerea sa la decoraţia Marii Galerii, Du Fresne, directorul tiparniţei regale şi viitor bibliotecar al lui Mazarin, medicii Guy Patin, Gabriel Naudé, Richer, filosoful Gassendi. Sub pretext că pleacă să-şi aducă soţia rămasă la Roma, Poussin obţine permisiunea de a părăsi Franţa, la sfîrşitul lui septembrie. «La 5 noiembrie ajunse la Roma» (Félibien).
Opere păstrate: Sfînta Familie (Madona Roccatagliata) (Muzeul din Detroit).
Moare Guido Reni.
Moare Richelieu.
Moare Galileo Galilei.

1643 Poate sub influenţa veştii despre disgraţia lui Sublet de Noyers şi a morţii lui Ludovic XIII, Poussin îşi face testamentul (primul din cele trei cunoscute).
Deşi moartea regelui şi cea a cardinalului Richelieu precum şi disgraţia lui Sublet îl eliberează de obligaţiile contractate, el continuă să supravegheze, prin Rémy Vuibert, lucrările de decorare a Marii Galerii. Fără să-şi exprime refuzul categoric de a se întoarce în Franţa, invocă diferite pretexte (boala soţiei, a cumnatului) pentru a-şi amîna plecarea. Îşi păstrează totuşi casa de la Tuilleries.
Răpirea sfîntului Paul, tablou pictat pentru Chantelou (Muzeul Ringling, Sarasota), urmînd să facă pandant unui tablou de Rafael. Poussin îl roagă pe Chantelou să-l agaţe cît mai «departe de ceea ce l-ar putea nimici, răpindu-i pînă şi puţina frumuseţe pe care o are».
Ludovic XIV devine rege al Franţei, iar Ana de Austria, regentă.
Mazarin ajunge principalul ei ministru şi stăpînul absolut al Franţei.

1644 *Moartea papei Urban VII (29 iulie)* aduce după sine disgraţia unuia din marii protectori ai lui Poussin, cardinalul Francesco Barberini, care va fugi în Franţa în *ianuarie* 1646. Cassiano dal Pozzo îşi pierde de asemenea în bună parte influenţa. În urma acestor evenimente, se pare, Poussin acceptă tot mai multe comenzi venite din Franţa. Urmăreşte cu mult interes schimbările politice survenite aici, unde amînă însă să se întoarcă, deşi se fac în acest sens presiuni asupra lui (fără a i se mai oferi însă vechile condiţii). *Iulie.* Este bolnav şi obligat să întrerupă lucrul. «Pe măsură ce îmbătrînesc, mă simt,

spre deosebire de alţii, înflăcărat de o tot mai mare dorinţă de a lucra bine» (scrisoarea din *30 octombrie* 1644).

1645 *Opere păstrate: Miruirea*, prima compoziţie din suita *Celor şapte taine* pictată pentru Chantelou. (Col. conţilor de Ellesmere) Execuţia întregii suite va dura patru ani. Soseşte la Roma bancherul Pointel, care va deveni unul dintre cei mai importanţi clienţi ai lui Poussin (îi va cumpăra unsprezece tablouri, printre care cîteva capodopere). Poussin caută şi cumpără busturi antice pentru Chantelou şi pentru el însuşi. Artistul lucrează în general mai puţin vara, fiind incomodat de căldură; şi în vara aceasta a fost nevoit «să lase deoparte penelul» (scrisoarea din *3 iulie)*. Este bolnav timp de treizeci şi cinci de zile. Nu poate nici picta, nici scrie. Jumătate din scrisoarea sa din *7 octombrie* adresată lui Chantelou cuprinde detalii despre comisionul făcut acestuia: cumpărarea unei duzini de «*gants de frangipane*»; multe alte scrisori atestă că adeseori Chantelou îl împovăra cu astfel de comisioane (cumpărare de pomezi etc.). Tot aici Poussin vorbeşte despre succesele militare ale francezilor în Italia, succese care favorizează repunerea în toate drepturile a familiei Barberini.

1646 *Operă păstrată: Răstignirea*, tablou pictat pentru Jacques de Thou, ambasadorul Franţei în Olanda (Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut).

1647 Poussin primeşte *Urmarea operelor burleşti* de Scarron, cu o dedicaţie din partea autorului. Îl indignează această carte în care sînt parodiaţi anticii. Lucrează la suita *Celor şapte taine*, aşteptată cu nerăbdare de Chantelou, şi la *Găsirea lui Moise*, tablou comandat de Pointel. La 28 *august* este vizitat de Félibien şi de pictorul Loir, care văd în aceeaşi zi la sculptorul Mathei mai multe opere de Poussin, printre care *Ciuma* şi *Parnasul*. Cerisier, unul dintre clienţii importanţi ai lui Poussin, soseşte la Roma. La *24 noiembrie*, pictorul îi scrie lui Chantelou celebra scrisoare despre «Modurile» picturale.

1647—1648 *Sicilia şi Sudul Italiei sînt zguduite de mari răscoale populare.*

1648 *Ianuarie*. Poussin se plînge de dureri de cap şi ceafă care-l împiedică să lucreze. Îşi exprimă din nou reprobarea faţă de operele burleşti ale lui Scarron *(Tiphon, Virgiliu travestit)*, care-l roagă insistent să-i picteze un tablou. La *26 februarie* Félibien îl vizitează pe Poussin, care îi vorbeşte de importanţa intelectului în conceperea subiectului operei de artă, în opoziţie cu imitarea directă a naturii. Diferite mărturii ni-l arată prezidînd întîlnirile docte ale unui grup de artişti: «*Je voyois souvent le célèbre Peintre M. Poussin, qu'on ne se pouvait lasser d'entendre raisonner sur son art*» (abatele Arnaud). *Opere păstrate: Căsătoria*, ultimul tablou din suita *Celor şapte taine* comandată de Chantelou (a se vedea *supra)* (Col. Conţilor de Ellesmere). *Eliezer şi Rebeca*, tablou pictat pentru bancherul Pointel (muzeul Luvru). *Sfînta Familie pe trepte*, tablou pictat pentru Nicolas Hennequin, baron d'Équevilly (National Gallery, Washington). *Botezul lui Christos*, tablou pictat pentru Jean Fréart de Chantelou, fratele mai mare al prietenului lui Poussin (G. Wildenstein, New York). *Funeraliile lui Phocion*, tablou pictat pentru Cerisier ca pandant al tabloului ce urmează (Col. Conţilor de Plymouth). *Cenuşa lui Phocion* (Col. Conţilor de Derby). Privind acest tablou, Bernini va spune, arătîndu-şi fruntea cu degetul: «*Il signore Poussin e un' pittore che lavora di là*». *Peisaj cu Diogene*, pictat pentru Lumagne, bancher genovez stabilit la Paris (Muzeul Luvru). *Peisaj cu om ucis de şarpe*, pictat pentru Pointel (National Gallery, Londra).
Opere dispărute: Peisaj cu drum pavat, pictat ca pandant al tabloului următor, pentru un amator necunoscut, *Peisaj cu drum nisipos.*
Mor Antoine şi Louis Le Nain.
Pacea de la Westfalia (sfîrşitul Războiului de Treizeci de Ani). Prima Frondă (Fronda parlamentară).

1649 Poussin este impresionat de veştile politice care vin din Anglia (punerea sub acuzaţie a lui Carol I, la 1 *ianuarie)* (scrisoarea din 17 *ianuarie* 1649). Scrisorile sale vădesc o adîncă preocupare pentru situaţia politică din Franţa şi bucuria de a asista la înfrîngerea Frondelor.
Opere păstrate: Judecata lui Solomon, tablou pictat pentru Pointel (Muzeul Luvru). *Moise izbind cu toiagul în stîncă*, tablou pictat pentru Jacques Stella (Muzeul Ermitaj). *Peisaj cu Polyphem*, tablou pictat pentru Pointel (Muzeul Ermitaj). Pandantul tabloului precedent — *Peisaj cu Hercule şi Cacus* (muzeul din Moscova) — va fi pictat, după toate probabilităţile, abia zece ani mai tîrziu, dat fiind înrudirea lui stilistică cu *Cele patru anotimpuri*, pictate între 1660—1664. *Autoportret*, tablou semnat şi datat 1649, pictat pentru Pointel, terminat înainte de *20 iunie* (Bodemuseum, Berlin). E foarte probabil ca exemplarul de la Berlin, considerat multă vreme o copie, să fie de fapt originalul aflat în posesia lui Pointel. Acest exemplar este oricum superior celui din colecţia Gimpel, Londra. *Autoportret*, pictat pentru Chantelou (Muzeul Luvru), într-o manieră cu totul diferită în raport cu precedentul (s-ar putea să fie vorba de ilustrarea «modului» «frigian», propriu subiectului «vesel», şi, respectiv, de cea a «modului» «doric», propriu subiectului «grav», rezultatul fiind, în cazul primului, o alură pseudo-barocă, iar în cazul celui de al doilea, un portret de tip clasic).
Opere dispărute: Sfînta Familie cu zece personaje, tablou pictat pentru Pointel. *Desen reprezentînd o scenă bacbică*, proiectat pentru Scarron.
Prima Frondă este învinsă. Începe Fronda Prinţilor.
Regele Carol I al Angliei este decapitat de către partizanii lui Cromwell.

1650 Claude Lorrain locuieşte în Strada Paolina, în apropiere de casa lui Poussin. Cei doi pictori vor fi legaţi printr-o durabilă prietenie. Citind *Epistola* publicată de Roland

Fréart de Chambray în a sa *Paralelă între arhitectura antică şi cea modernă*, în care acesta îl numeşte «Gloria francezilor în profesia sa şi adevărat Rafael al secolului nostru», Poussin renunţă să-i mai trimită o notiţă biografică promisă, lipsindu-şi astfel biografii de o sursă care ar fi fost capitală.
Opere păstrate: Înălţarea Fecioarei, tablou pictat pentru Henri (sau mai curînd Louis?) d'Étampes-Valençay, ambasador al Franţei la Roma (Muzeul Luvru). *Peisaj cu o femeie ce îşi spală picioarele*, tablou pictat poate pentru Passart (National Gallery of Canada, Ottawa). *Orbii din Ierihon*, tablou pictat pentru Reynon, negustor din Lyon (Muzeul Luvru). *Autoportret*, semnat şi datat 1650, pictat pentru Chantelou (Muzeul Luvru) (a se vedea *supra*). *Răpirea sfîntului Pavel*, tablou pictat pentru Paul Scarron (Muzeul Luvru).

1651 Într-o scrisoare din *24 aprilie*, Poussin pomeneşte iarăşi despre faptul că-i «tremură mîna». Încă din 1648, scrisul lui devenise mai greoi, iar linia desenului mai puţin netă.
Opere păstrate: Sfînta Familie cu scăldătoare, tablou pictat pentru ducele de Créqui (Fogg Art Museum, Cambridge, Massachussetts). *Peisaj cu trei călugări*, pictat pentru Pointel (Palatul prezidenţial al Republicii Iugoslavia), probabil conceput ca pandant la *Peisajul cu şarpe*. *Peisaj cu Pyram şi Thisbe*, pictat pentru Cassiano dal Pozzo (Institut Staedel, Frankfurt). *Găsirea lui Moise*, tablou pictat pentru negustorul Reynon din Lyon (Colecţia Mrs. Schreiber, Anglia).
Opere dispărute: Peisaj înfăţişînd Furtuna, pictat pentru Pointel ca pandant la tabloul următor. *Peisaj înfăţişînd Calmul*, pictat pentru Pointel.

1652 În casa lui Poussin locuiesc acum, pe lîngă Jean Dughet (cumnatul său), doi copii, nepoatele Catarina şi Apollonia Carabiti (fiicele cumnatei sale Jeanne). Este un an în care pictează destul de puţin, împiedicat fiind de boală. Poussin e considerat acum în Italia drept unul dintre cei mai mari pictori în viaţă.
Este învinsă Fronda Prinţilor (de către regalitatea franceză).
Moare Georges de La Tour.

1653 *Tratatul despre pictură* de Leonardo da Vinci, tradus în franceză de R. Fréart de Chambray, Paris, 1651, cuprindea crochiuri de nuduri datorate lui Poussin. În prefaţa acestei traduceri, Poussin este înfăţişat ca un moştenitor spiritual al lui Leonardo da Vinci. Într-o scrisoare scrisă după *30 august* 1653, adresată lui Abraham Bosse şi publicată de acesta în 1665, în al său *Tratat despre practicile geometrice*, Poussin declară că nu-i aparţin decît o parte din desene şi că nu este de acord cu textul tradus (critică ce nu se adresa gîndirii lui Leonardo ci editorului care stabilise textul după manuscris, versiunea publicată cuprinzînd erori tehnice cu neputinţă de atribuit lui Leonardo da Vinci).
Operă păstrată: Femeia adulteră, tablou pictat pentru André Le Nôtre (Muzeul Luvru)
Operă dispărută: Închinarea păstorilor, tablou pictat pentru de Mauroy, intendent general al finanţelor.

1654 *Operă păstrată: Abandonarea lui Moise*, tablou pictat pentru Jacques Stella (Ashmolean Museum, Oxford).

1655 În *aprilie*, cardinalul Fabio Chigi devine papă sub numele de Alexandru VII. Prieten al artelor şi al Franţei, îl va proteja pe Poussin. Abatele Louis Fouquet, fratele ministrului de finanţe, îl vizitează la Roma pe Poussin pentru a-l consulta în vederea achiziţionării unor opere de artă. Probabil datorită acestuia, lui Chantelou şi Mauroy, reuşeşte să fie din nou numit «prim pictor al regelui preacreştin» şi să-şi recapete retribuţia ce-i fusese un timp suspendată (Poussin continuase să trimită la Paris schiţe pentru decoraţia Marii Galerii). Tablourile lui Poussin se vînd la preţuri foarte mari, devenind obiect de speculă.
Opere păstrate: Marea Fecioară Chantelou (Muzeul Ermitaj). *Sfînta Familie cu Ioan Botezătorul*, tablou pictat probabil pentru ducele de Créqui (Ringling Museum, Sarasota). *Sfîntul Petru şi sfîntul Ioan vindecînd un bărbat şchiop*, tablou pictat pentru Mercier, vistiernic la Lyon (Metropolitan Museum of Arts).

1656 *Achile recunoscut printre fiicele lui Lycomede*, tablou pictat pentru ducele de Créqui (Museum of Fine Arts, Richmond, Virginia).
Sfînta familie cu sfîntul Iosif în rugăciune, tablou pictat pentru un amator necunoscut (Muzeul Luvru).
Victoria flotei veneţiene la Dardanele în războiul veneto-turc (1645—1699).

1657 La 2 *octombrie* moare Cassiano dal Pozzo, cel mai important protector italian al lui Poussin. La 25 *noiembrie*, Poussin iese, prin tragere la sorţi (dintre 14 aleşi), Prinţ al Academiei di San Luca. Poussin renunţă la această onoare printr-un act dat în faţa notarului.
Opere păstrate: Popas în timpul fugii din Egipt, tablou pictat pentru doamna de Montmort (ce se căsătorise cu Chantelou la 20 martie 1656) (Muzeul Ermitaj). *Naşterea lui Bachus*, tablou pictat pentru Jacques Stella (Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts). *Bunavestire*, tablou pictat pentru papa Alexandru VII (National Gallery, Londra).
Opere dispărute: Fuga în Egipt, tablou pictat pentru Cérisier. *Portretul cardinalului Giulio Rospigliosi*, pictat pentru acest prelat.

1658 *Operă păstrată: Peisaj cu Orion orb*, pictat pentru Michel Passart (Metropolitan Museum of Art, New York).
În *Relatarea călătoriei mele în Germania şi Spania în anii 1657 şi 1658* de domnul de Coulanges, Poussin este numit printre cei cîţiva pictori celebri din generaţia mai vîrstnică:

Francesco Albani (1578—1660), Giovanni Francesco Barbieri (Guercino) (1591—1666), Claude Lorrain (1600—1682), Sacchi (mort în 1661). De Coulanges îl uită pe la fel de celebrul Pietro da Cortona (1596—1669).

1660 *Operă dispărută: Peisaj* executat pentru pictorul Charles Le Brun.
Poussin este tot mai bolnav. În timpul verii este silit să renunțe cu totul la a mai picta: « *Je ne passe aucun jour sans douleur, et le tremblement de mes membres augmente comme les ans* » (scrisoarea din *2 august)*. La 16 *octombrie* depune la notar un testament închis, pe care-l va înlocui cu un altul, la *25 noiembrie* 1664.
După Félibien, 1660 este anul cînd începe să picteze *Cele patru anotimpuri*.
Moare Velázquez.

1661 Maucroix, canonic de Reims și prieten intim al lui La Fontaine, sosește la Roma, unde pare a fi fost admis în intimitatea lui Poussin. Un contact indirect s-a putut astfel eventual stabili între marele poet și marele pictor. Poussin lucrează la *Cele patru anotimpuri* și, probabil, la un tablou comandat de Chantelou, *Christos și Samariteanca*, *operă* în prezent *dispărută.*
Colbert devine controlor general al Finanțelor.
Moare Mazarin.

1662 *Moare Pascal.*

1663 Francezii fiind obiectul unor vexațiuni uneori violente din partea locuitorilor Romei, Jean Dughet obține prin Chantelou (de la Colbert) privilegiul de a pune deasupra porții lui Poussin o emblemă cu armele curții regale franceze, menită a-i asigura o oarecare protecție. Pictorul îi scrie lui Chantelou că acest demers a fost făcut fără știrea sa, și că eficacitatea lui e iluzorie. Se pare că Poussin nu mai acceptă comezi. La 9 *iunie*, un trimis flamand (Cornelis de Stael) al lui Don Antonio Ruffo, duce de Bagnara și de Messina, îi scrie acestui vestit colecționar că « Poussin nu mai pictează, căci este prea bolnav ».

1660—1664 *Opere păstrate: Cele patru anotimpuri (Primăvara sau Paradisul terestru, Vara sau Ruth și Booz, Toamna sau Ciorchinele de pe Pămîntul Făgăduinței, Iarna sau Potopul)*, tablouri pictate pentru ducele de Richelieu (Muzeul Luvru). Loménie de Brienne aduce o mărturie directă despre interesul deosebit pe care aceste compoziții l-au suscitat printre pictorii și amatorii de artă parizieni.

1664 Moare la 16 *octombrie*, în vîrstă de numai cincizeci și doi de ani, după o boală care durează nouă luni, Anne-Marie Dughet, mult iubita soție a pictorului. Poussin redactează un nou testament și îi cere lui Chantelou să aibă grijă, cînd și el va muri, de părinții săi, cărora le lasă moștenire zece mii de scuzi. Pictorul se plînge că nu mai poate scrie decît cu foarte mare greutate. Totuși, continuă să primească numeroși amatori de artă sau negustori de tablouri, care îi înfățișează picturi ce îi sînt atribuite, pentru a distinge originalele de cópii, dovadă că, încă la sfîrșitul vieții lui Poussin, circulau nenumărate cópii după operele sale, unele de o calitate remarcabilă. În ciuda bolii, Poussin a pictat probabil și în 1664.
Operă păstrată: Apollo și Daphne. Este ultimul tablou al lui Poussin, rămas neterminat. Pictorul l-a dăruit în 1664 cardinalului Camillo Massimi (Muzeul Luvru). Ingres l-a studiat probabil îndeaproape, căci există nete reminiscențe în fresca sa *Vîrsta de aur* (castelul Dampierre).
Moare Zurbaran.

1665 Citind ultima carte a lui Roland Fréart de Chambray, *Idee despre perfecțiunea picturii* (1662), Poussin îi răspunde printr-o lungă scrisoare la 1 *martie* 1665, făcînd efortul de a-și rezuma ideile teoretice despre pictură, căci « *il faut se faire entendre pendant que le pous nous bat encore un peu* ».
Aprilie. Primește cîțiva tineri artiști francezi și le arată cum trebuie măsurate statuile antice.
Iulie. Abatele Nicaise îi transmite lui Poussin dorința domnului de Chamilly, guvernator al orașului Dijon, de a-i comanda un tablou. Poussin refuză: « Am lăsat deoparte pe-nelul pentru totdeauna. Nu-mi mai rămîne decît să mor: e singurul leac la suferințele care mă chinuie. Dea Domnul să mă sfîrșesc cît mai curînd, căci prea mi-e viața grea povară ». Este ultima scrisoare cunoscută scrisă de Poussin (publicată de J. Adhémar, *Primul Caiet Poussin*, 1947).
Septembrie. Boala se agravează brusc. Pictorul are febră și hemoragii, și nu va mai părăsi patul.
19 *noiembrie.* Poussin redactează cel de-al treilea testament (și ultimul), prin care îl instituie moștenitor pe nepotul său, Jean Le Tellier. În aceeași zi, Poussin moare. Este îngropat, după cum ceruse, în cimitirul bisericii San Lorenzo in Lucina: înmormîntare simplă, dar solemnă, așa cum și-o dorise. În modestul său atelier nu au fost găsite decît o *Schiță*, un mare *Peisaj* (în stadiu de eboșă) și o *Madonă:* de mulți ani, toate tablourile pe care le picta erau comenzi așteptate cu nerăbdare de către cei mai iluștri colecționari ai Europei.
În 1780, d'Agincourt ridică pe propria-i cheltuială un bust în memoria lui Poussin în Panteonul din Roma. Cîteva decenii mai tîrziu, impresionat de starea de părăginire în care se afla mormîntul, Chateaubriand înalță pe el un monument de marmură albă împodobit cu un bust al lui Poussin și cu un basorelief după *Păstorii din Arcadia* sculptat de P. Lemoyne.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

NICOLAS POUSSIN, *Lettres et propos sur l'art*, présentation par Sir Anthony Blunt, Paris, Hermann, 1964, col. « Miroirs de l'Art ».

NICOLAS POUSSIN, *Scrisori*, traducere de Radu Berceanu, prefață și note de Petre Oprea, București, Editura Meridiane, 1976.

*

AYNARD, JOSEPH, *Nicolas Poussin*, Paris, librairie Félix Alcan, 1928.

BENOIST, LUC, *Secolul al XVII-lea în Franța în Istoria ilustrată a picturii*, ediția a treia, traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Meridiane, 1973.

BLUNT, ANTHONY, *The Paintings of Nicolas Poussin — A Critical Catalogue*, Phaidon Press Ltd., London, 1966.

BLUNT, ANTHONY, *Nicolas Poussin*, Phaidon Press Ltd., London — Bollingen Series, New York, 1967.

BLUNT, ANTHONY, *The Paintings of Poussin*, Phaidon Press Ltd., London — Bollingen Series, New York, 1967.

Colectiv (Germain Bazin, Sir Anthony Blunt, Charles Sterling, Madeleine Hours), *Musée du Louvre — Exposition Nicolas Poussin*, seconde édition corrigée, Édition des musées nationaux, mai-juillet 1960.

Colectiv (sub direcția lui André Chastel), *Actes du Colloque International Nicolas Poussin* (Paris 19—21 septembrie 1958, C.N.R.S.), Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1960, 2 vol.

Colectiv (sub direcția lui René Passeron), *Recherches poïétiques*, I, II, Paris, Éditions Klincksieck, 1975, 1976.

DELACROIX, EUGÈNE, *Essai sur le Poussin*, *Le Moniteur*, iunie-iulie 1853.

DESJARDINS, PAUL, *Poussin*, Paris, Henri Laurens, éditeur, 1903.

FAURE, ÉLIE, *Istoria artei*, în românește de Irina Mavrodin. Cuvînt înainte de Dan Grigorescu, col. « Meridiane », București, Editura Meridiane, 1970, 5 vol.

FÉLIBIEN DES AVAUX, *Entretiens sur la vie et les ouvrages de Nicolas Poussin*, À Vesenaz, Genève, Pierre Cailler, Éditeur, MCMXLVII.

FÉNELON, *Textes choisis* par Marcel Raymond, Fribourg, Éditions de la librarie de l'Université, 1943, col. « Le Cri de la France ».

FÉNELON, *Oeuvres choisies*, tome premier, Paris, Librairie de L'Hachette et Cie, 1867.

GIDE, ANDRÉ, *L'Enseignement de Poussin in Poussin*, Au Divan, sous la direction d'Anna Marsan, f.d.

HOURTICQ, LOUIS, *La Jeunesse de Poussin*, Paris, Librairie Hachette, 1937.

MAUROIS, PIERRE, *Poussin*, Paris, Éditions Braun & Cie, 950.

D'ORS, EUGENIO, *Trois heures au Musée du Prado*, Paris, Librairie Delagrave, 1939.

NATTIEZ, J.-J., *Pour une définition de la sémiologie*, *in Langages*, sept. 1975, nr. 35.

PANOFSKY, ERWIN, *L'Oeuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels »*, traduit de l'anglais par Marthe et Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1969 (ed. orig. 1955).

THUILLIER, JACQUES, *L'opera completa di Poussin*, Rizzoli Editore, Milano, 1974, col. «Classici dell'Arte».

VALÉRY, PAUL, *Introduction à la poétique*, Paris, Gallimard, 1938.

LISTA ILUSTRAȚIILOR

1. AUTOPORTRET
1650
ulei pe pînză; 98×74 cm
Muzeul Luvru, Paris
2. UCIDEREA PRUNCILOR
1625—1626?
ulei pe pînză; 97×132 cm
Musée du Petit Palais, Paris
3. FUGA ÎN EGIPT
1627—1628?
ulei pe pînză; 95×127,5 cm
Colecția Lawrence Gowing, Lambourn, Anglia
4. MOARTEA LUI GERMANICUS
1627
ulei pe pînză; 148×196,5 cm
The Minneapolis Institute of Arts
5. PARNASUL
1626—1627?
ulei pe pînză; 145×197 cm
Muzeul Prado, Madrid
6. TRIUMFUL FLOREI
1630—1632
ulei pe pînză; 165×241 cm
Muzeul Luvru, Paris
7. TRIUMFUL FLOREI (detaliu)
8. INSPIRAȚIA POETULUI (detaliu)
9. INSPIRAȚIA POETULUI
1627—1629 ?
ulei pe pînză; 182,5×213 cm
Muzeul Luvru, Paris
10. VENUS ȘI ADONIS
ulei pe pînză; 57×128 cm
Musée des Beaux-Arts, Caen
11. UCIDEREA PRUNCILOR
ulei pe pînză; 147×171 cm
Musée Condé, Chantilly
12. FECIOARA ARĂTÎNDU-I-SE SFÎNTULUI IACOB (FECIOARA CU STÎLPUL)
1629—1630
ulei pe pînză; 301×242 cm
Muzeul Luvru, Paris
13. MARTIRIUL SFÎNTULUI ERASM
1628—1629
ulei pe pînză; 320×186 cm
Pinacoteca Vaticanului
14. MARTIRIUL SFÎNTULUI ERASM (detaliu)
15. ÎMPĂRĂȚIA FLOREI
1630?
ulei pe pînză; 131×181 cm
Gemäldegalerie, Dresda
16. ÎMPĂRĂȚIA FLOREI (detaliu)
17. PĂSTORII DIN ARCADIA
ulei pe pînză; 100×71 cm
Devonshire Collection, Chatsworth
18. FILISTINII LOVIȚI DE CIUMĂ (CIUMA DIN ASDOD) (detaliu)
19. FILISTINII LOVIȚI DE CIUMĂ (CIUMA DIN ASDOD)
1630
ulei pe pînză; 148×198 cm
Muzeul Luvru, Paris
20. FILISTINII LOVIȚI DE CIUMĂ (CIUMA DIN ASDOD) (detaliu)
21. BACHANALĂ
(detaliu)
22. BACHANALĂ
ulei pe pînză; 121×175 cm
Muzeul Luvru, Paris
23. RĂPIREA SABINELOR
1635?
ulei pe pînză; 159×206 cm
Muzeul Luvru, Paris
24. ADORAREA VIȚELULUI DE AUR
1634—1635 ?
ulei pe pînză; 154×214 cm
National Gallery, Londra
25. ÎNCHINAREA MAGILOR
1633
ulei pe pînză; 161×182 cm
Staatliche Kunstsammlung, Dresda
26. RĂPIREA SABINELOR
ulei pe pînză; 154,6×210 cm
Metropolitan Museum of Art, New York
27. RĂPIREA SABINELOR (detaliu)
28. TANCRED și ERMINIA
1635 ?
ulei pe pînză; 98×147 cm
Muzeul Ermitaj, Leningrad
29. TRIUMFUL LUI NEPTUN ȘI AL AMPHITRITEI
1636 ?
ulei pe pînză; 114,5×146,5 cm
The Pensylvania Museum of Art, Philadelphia
30. TRIUMFUL LUI PAN
1635—1636
ulei pe pînză; 134×145 cm
Colecția Simon A. Morrison, Sudeley Castle, Anglia
31. HRANA LUI JUPITER
ulei pe pînză; 97×133 cm
Staatliche Museen, Berlin
32. HRANA LUI JUPITER (detaliu)
33. CUCERIREA IERUSALIMULUI DE CĂTRE TITUS
1635—1636 ?
147×195,5 cm
Kunsthistoriches Museum, Viena
34. ISRAELIȚII CULEGÎND MANA DIN DEȘERT
1637—1638
ulei pe pînză; 149×200 cm
Muzeul Luvru, Paris
35. GĂSIREA LUI MOISE
1638

ulei pe pînză; 93,5×121 cm
Muzeul Luvru, Paris

36. COPILĂRIA LUI BACCHUS
ulei pe pînză; 125×168 cm
Musée Condé, Chantilly

37. DIN CICLUL CELOR ŞAPTE TAINE: BOTEZUL
1642
ulei pe pînză; 95,5×121 cm
National Gallery of Art, Washington

38. DIN CICLUL CELOR ŞAPTE TAINE: CĂSĂTORIA
1636—1640
ulei pe pînză; 95,5×121 cm
Colecţia ducelui de Rutland, Belvoir Castle

39. DIN CICLUL CELOR ŞAPTE TAINE: HIROTONISIREA
1636—1640
ulei pe pînză; 95,5×121 cm
Colecţia ducelui de Rutland, Belvoir Castle

40. DIN CICLUL CELOR ŞAPTE TAINE: ULTIMA ÎMPĂRTĂŞANIE
1636
ulei pe pînză; 95,5×121 cm
Colecţia ducelui de Rutland, Belvoir Castle

41. DIN CICLUL CELOR ŞAPTE TAINE: MIRUIREA
1638
ulei pe pînză; 95,5×121 cm
Colecţia ducelui de Rutland, Belvoir Castle

42. TIMPUL FERIND ADEVĂRUL DE INVIDIE ŞI VRAJBĂ
1641
ulei pe pînză; diametrul 297 cm
Muzeul Luvru, Paris

43. DIN CICLUL CELOR ŞAPTE TAINE: ULTIMA ÎMPĂRTĂŞANIE
1644
ulei pe pînză; 117×178 cm
National Gallery of Scotland, Edimburgh

44. DIN CICLUL CELOR ŞAPTE TAINE: MIRUIREA
1645
ulei pe pînză; 117×178 cm
National Gallery of Scotland, Edimburgh

45. DIN CICLUL CELOR ŞAPTE TAINE: CINA
1647
ulei pe pînză; 117×178 cm
National Gallery of Scotland, Edimburgh

46. DIN CICLUL CELOR ŞAPTE TAINE: HIROTONISIREA
1647
ulei pe apînză; 117×178 cm
National Gallery of Scotland, Edimburgh

47. ELIEZER ŞI REBECA (detaliu)

48. ELIEZER ŞI REBECA
1648
ulei pe pînză; 118×197 cm
Muzeul Luvru, Paris

49. PEISAJ CU PRIAM ŞI THISBE (detaliu)
1651
ulei pe pînză; 192,5×273,5 cm
Städelsches Kunstinstitut, Francfurt am Main

50. FUNERALIILE LUI PHOCION
1648
ulei pe pînză; 114×175 cm
Colecţia contelui de Plymouth, Oakly Park, Ludlow, Anglia

51. MOISE IZBIND CU TOIAGUL ÎN STÎNCĂ
1649
ulei pe pînză; 122,5×193 cm
Muzeul Ermitaj, Leningrad

52. CRISTOS VINDECÎND ORBII
1650
ulei pe pînză; 119×176 cm
Muzeul Luvru, Paris

53. PEISAJ CU DIOGENE
1648
ulei pe pînză; 160×221 cm
Muzeul Luvru, Paris

54. ABANDONAREA LUI MOISE
1654
ulei pe pînză; 150×204 cm
Ashmolean Museum, Oxford, Anglia

55. PĂSTORII DIN ARCADIA (detaliu)

56. PĂSTORII DIN ARCADIA
1650—1655
ulei pe pînză; 87×120 cm
Muzeul Luvru, Paris

57. DIN CICLUL CELOR PATRU ANOTIMPURI: IARNA sau POTOPUL
1660—1664
ulei pe pînză; 118×160 cm
Muzeul Luvru, Paris

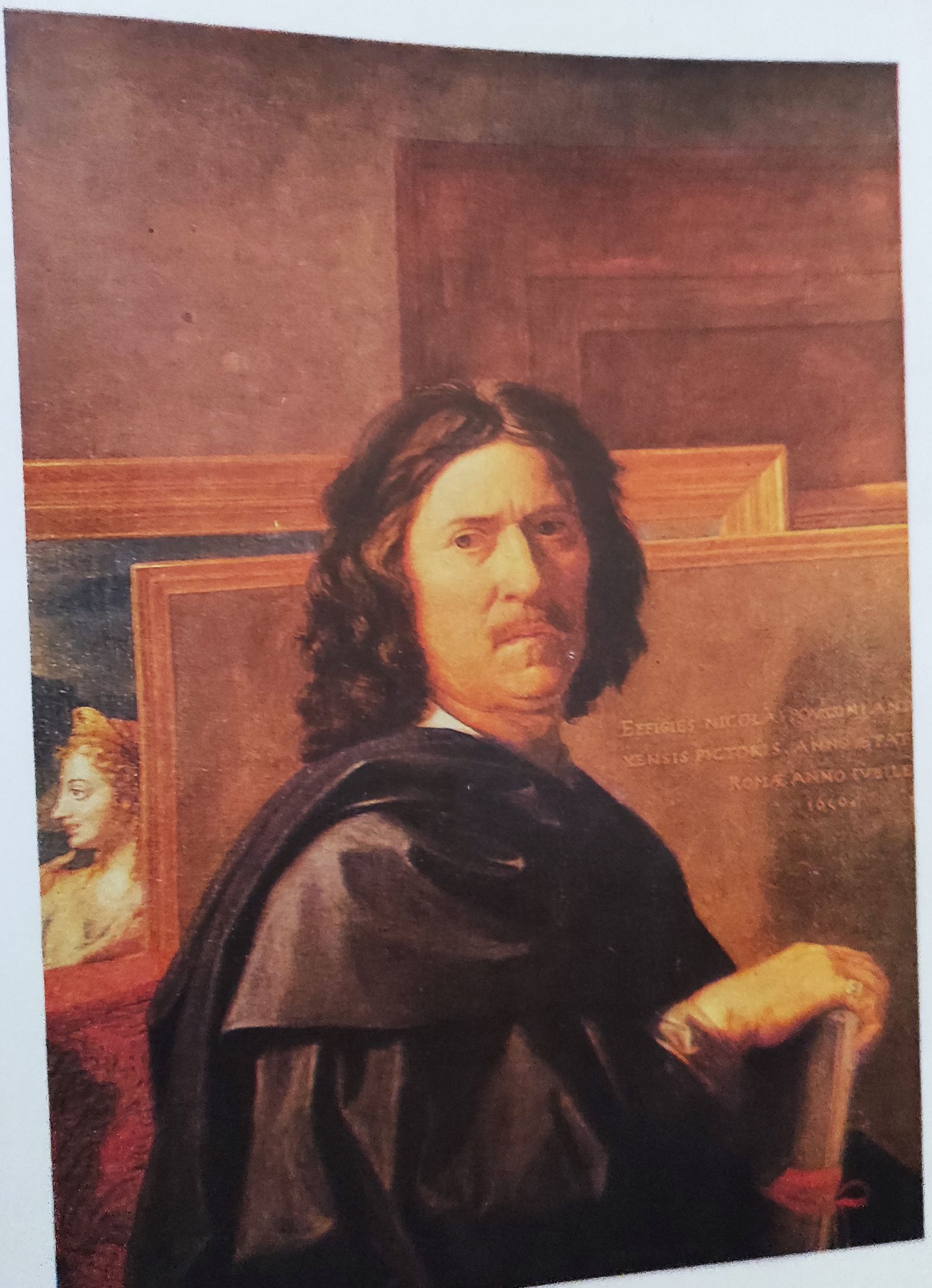
58. DIN CICLUL CELOR PATRU ANOTIMPURI: PRIMĂVARA sau PARADISUL TERESTRU
1660—1664
ulei pe pînză; 118×160 cm
Muzeul Luvru, Paris

59. DIN CICLUL CELOR PATRU ANOTIMPURI: VARA sau RUTH ŞI BOOZ (detaliu)
1660—1664
ulei pe pînză; 118×160 cm
Muzeul Luvru, Paris

60. DIN CICLUL CELOR PATRU ANOTIMPURI: TOAMNA sau CIORCHINELE DE PE PĂMÎNTUL FĂGĂDUINŢEI
1660—1664
ulei pe pînză; 118×160 cm
Muzeul Luvru, Paris

61. DIN CICLUL CELOR PATRU ANOTIMPURI: TOAMNA sau CIORCHINELE DE PE PĂMÎNTUL FĂGĂDUINŢEI (detaliu)

1. Autoportret



ulei pe pînză; 95,5×121 cm
Muzeul Luvru, Paris

36. COPILĂRIA LUI BACCHUS
ulei pe pînză; 125×168 cm
Musée Condé, Chantilly

37. DIN CICLUL CELOR ŞAPTE TAINE: BOTEZUL
1642
ulei pe pînză; 95,5×121 cm
National Gallery of Art, Washington

38. DIN CICLUL CELOR ŞAPTE TAINE: CĂSĂTORIA
1636—1640
ulei pe pînză; 95,5×121 cm
Colecţia ducelui de Rutland, Belvoir Castle

39. DIN CICLUL CELOR ŞAPTE TAINE: HIROTONISIREA
1636—1640
ulei pe pînză; 95,5×121 cm
Colecţia ducelui de Rutland, Belvoir Castle

40. DIN CICLUL CELOR ŞAPTE TAINE: ULTIMA ÎMPĂRTĂŞANIE
1636
ulei pe pînză; 95,5×121 cm
Colecţia ducelui de Rutland, Belvoir Castle

41. DIN CICLUL CELOR ŞAPTE TAINE: MIRUIREA
1638
ulei pe pînză; 95,5×121 cm
Colecţia ducelui de Rutland, Belvoir Castle

42. TIMPUL FERIND ADEVĂRUL DE INVIDIE ŞI VRAJBĂ
1641
ulei pe pînză; diametrul 297 cm
Muzeul Luvru, Paris

43. DIN CICLUL CELOR ŞAPTE TAINE: ULTIMA ÎMPĂRTĂŞANIE
1644
ulei pe pînză; 117×178 cm
National Gallery of Scotland, Edimburgh

44. DIN CICLUL CELOR ŞAPTE TAINE: MIRUIREA
1645
ulei pe pînză; 117×178 cm
National Gallery of Scotland, Edimburgh

45. DIN CICLUL CELOR ŞAPTE TAINE: CINA
1647
ulei pe pînză; 117×178 cm
National Gallery of Scotland, Edimburgh

46. DIN CICLUL CELOR ŞAPTE TAINE: HIROTONISIREA
1647
ulei pe apînză; 117×178 cm
National Gallery of Scotland, Edimburgh

47. ELIEZER ŞI REBECA (detaliu)

48. ELIEZER ŞI REBECA
1648
ulei pe pînză; 118×197 cm
Muzeul Luvru, Paris

49. PEISAJ CU PRIAM ŞI THISBE (detaliu)
1651
ulei pe pînză; 192,5×273,5 cm
Städelsches Kunstinstitut, Francfurt am Main

50. FUNERALIILE LUI PHOCION
1648
ulei pe pînză; 114×175 cm
Colecţia contelui de Plymouth, Oakly Park, Ludlow, Anglia

51. MOISE IZBIND CU TOIAGUL ÎN STÎNCĂ
1649
ulei pe pînză; 122,5×193 cm
Muzeul Ermitaj, Leningrad

52. CRISTOS VINDECÎND ORBII
1650
ulei pe pînză; 119×176 cm
Muzeul Luvru, Paris

53. PEISAJ CU DIOGENE
1648
ulei pe pînză; 160×221 cm
Muzeul Luvru, Paris

54. ABANDONAREA LUI MOISE
1654
ulei pe pînză; 150×204 cm
Ashmolean Museum, Oxford, Anglia

55. PĂSTORII DIN ARCADIA (detaliu)

56. PĂSTORII DIN ARCADIA
1650—1655
ulei pe pînză; 87×120 cm
Muzeul Luvru, Paris

57. DIN CICLUL CELOR PATRU ANOTIMPURI: IARNA sau POTOPUL
1660—1664
ulei pe pînză; 118×160 cm
Muzeul Luvru, Paris

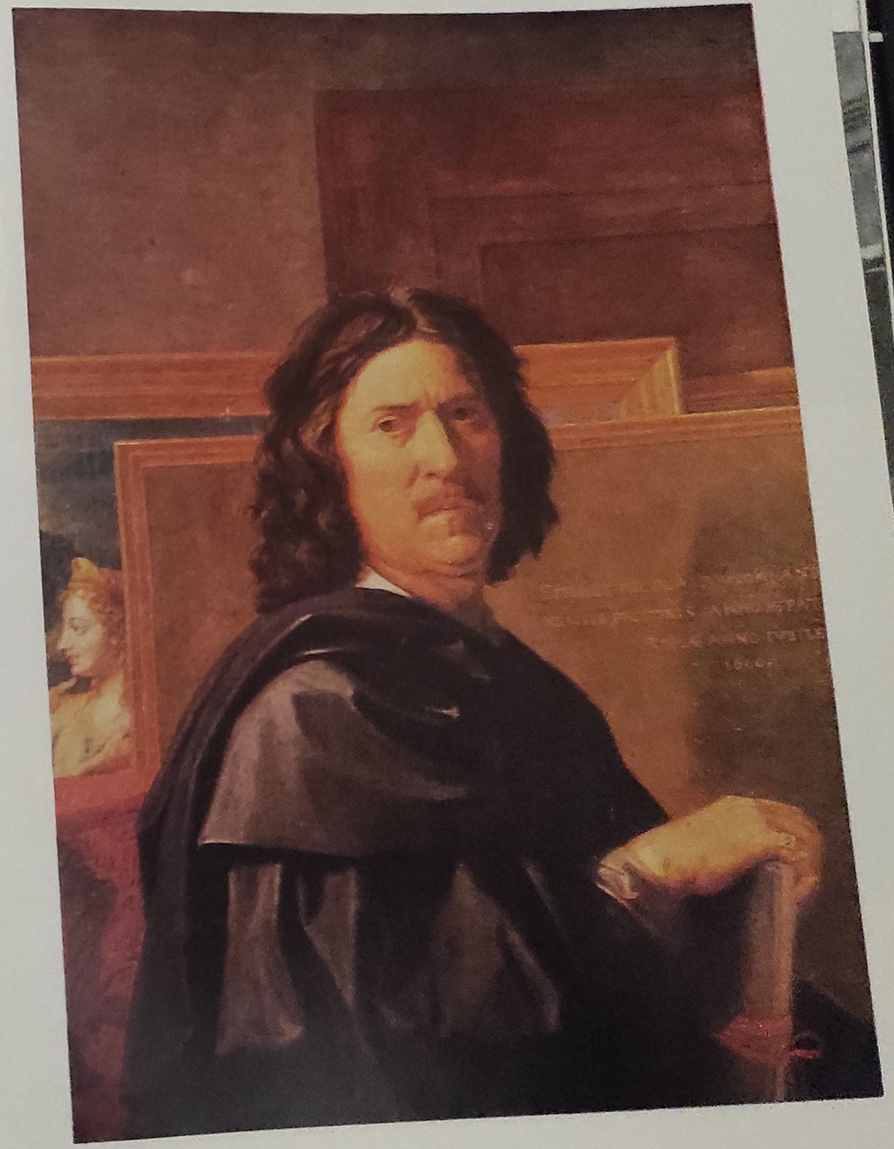
58. DIN CICLUL CELOR PATRU ANOTIMPURI: PRIMĂVARA sau PARADISUL TERESTRU
1660—1664
ulei pe pînză; 118×160 cm
Muzeul Luvru, Paris

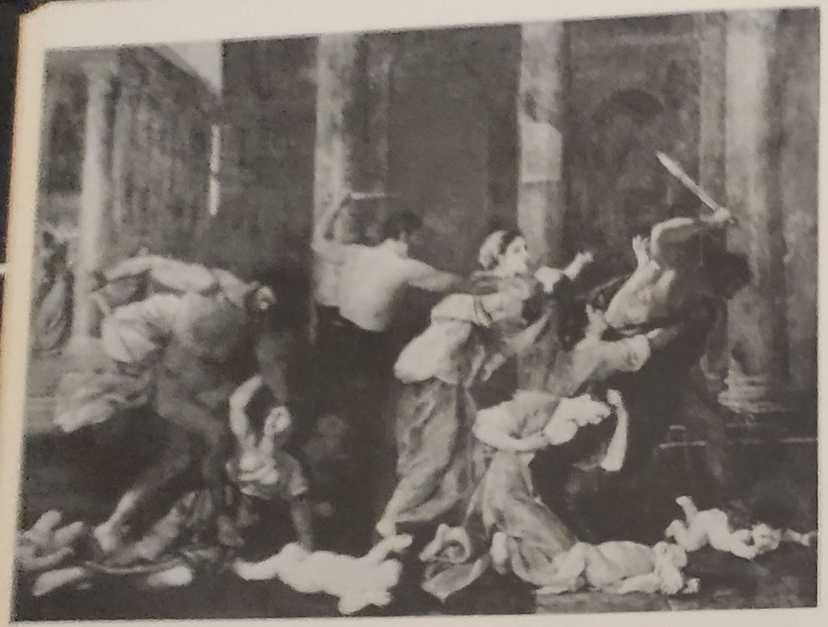
59. DIN CICLUL CELOR PATRU ANOTIMPURI: VARA sau RUTH ŞI BOOZ (detaliu)
1660—1664
ulei pe pînză; 118×160 cm
Muzeul Luvru, Paris

60. DIN CICLUL CELOR PATRU ANOTIMPURI: TOAMNA sau CIORCHINELE DE PE PĂMÎNTUL FĂGĂDUINŢEI
1660—1664
ulei pe pînză; 118×160 cm
Muzeul Luvru, Paris

61. DIN CICLUL CELOR PATRU ANOTIMPURI: TOAMNA sau CIORCHINELE DE PE PĂMÎNTUL FĂGĂDUINŢEI (detaliu)

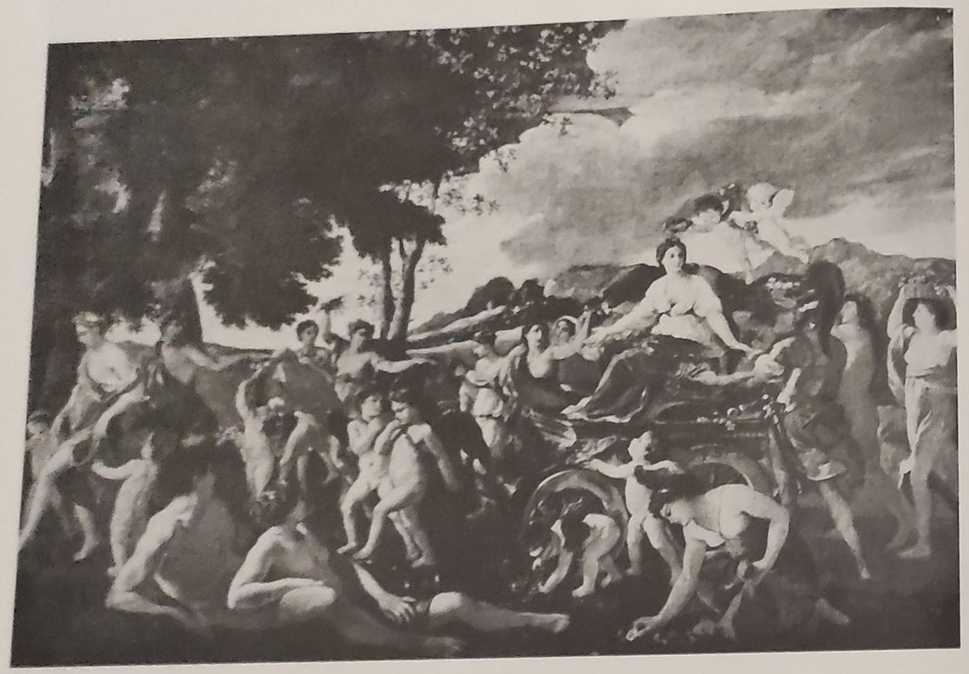
1. Autoportret

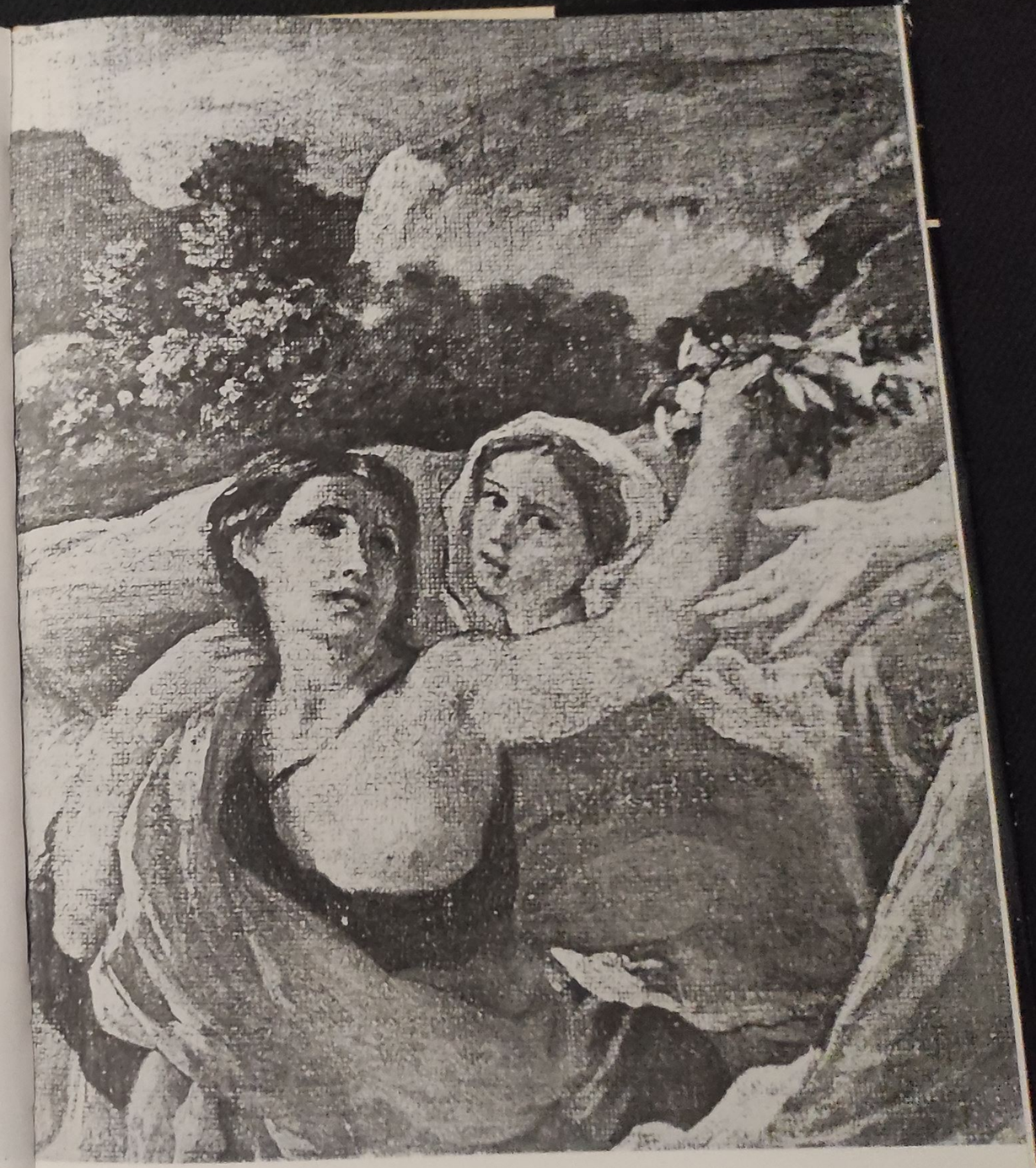




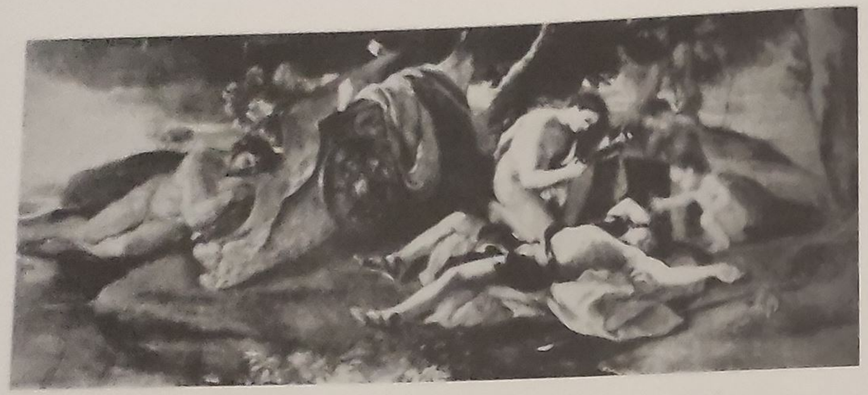
2. Uciderea pruncilor
3. Fuga în Egipt
4. Moartea lui Germanicus

6. Triunful Florei
7. Triunful Florei *(detalin)*

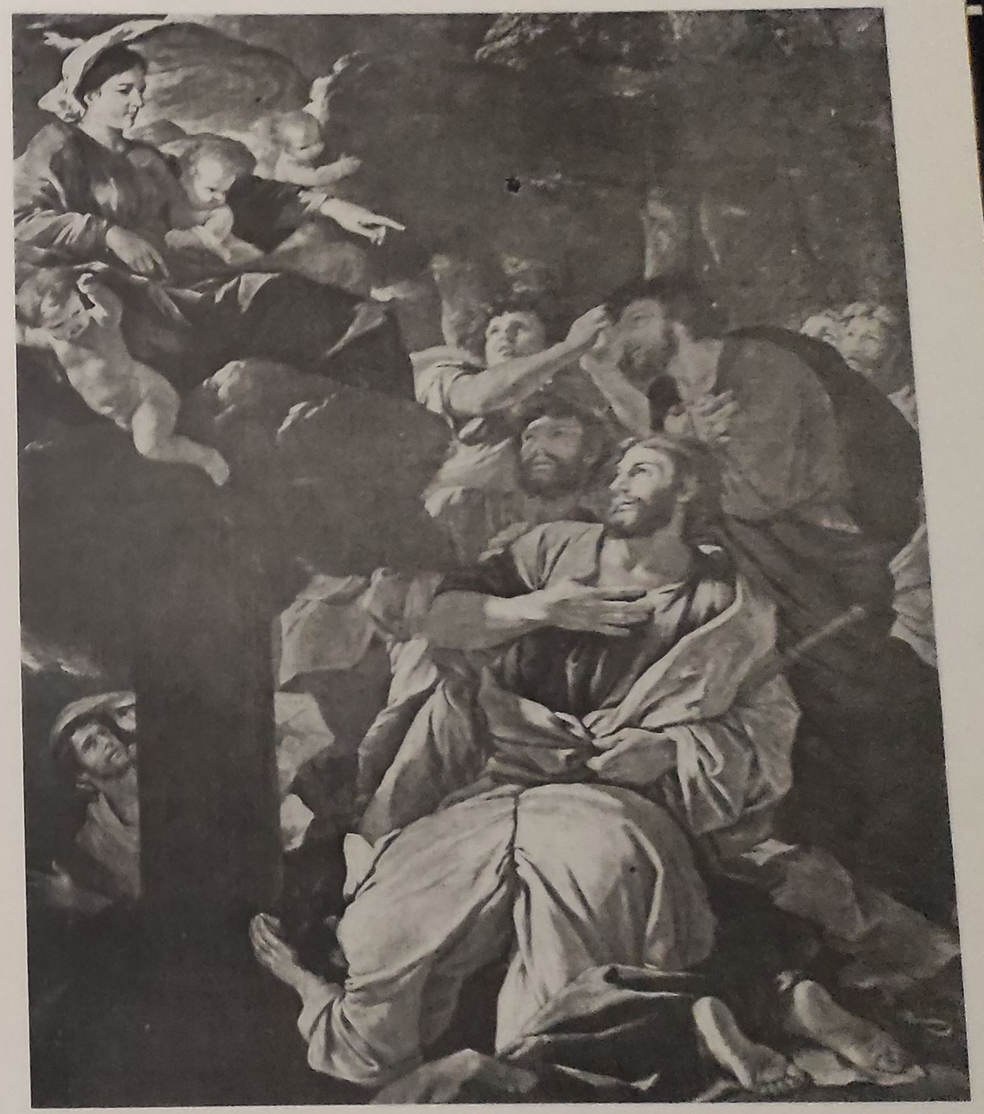


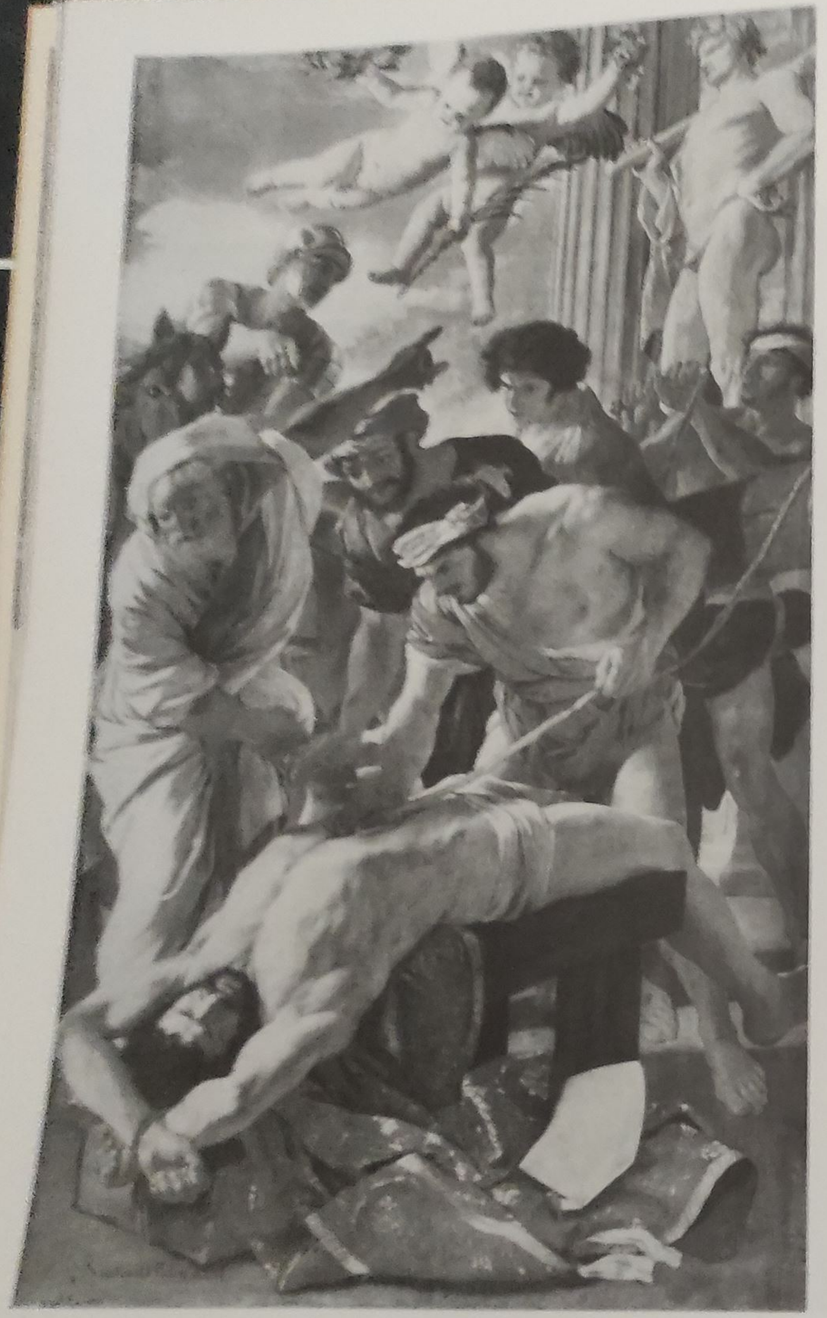


10. Venus și Adonis
11. Uciderea peanciior



12. Fecioara arătându-i-se sfîntului Iacob (Fecioara cu stîlpul)

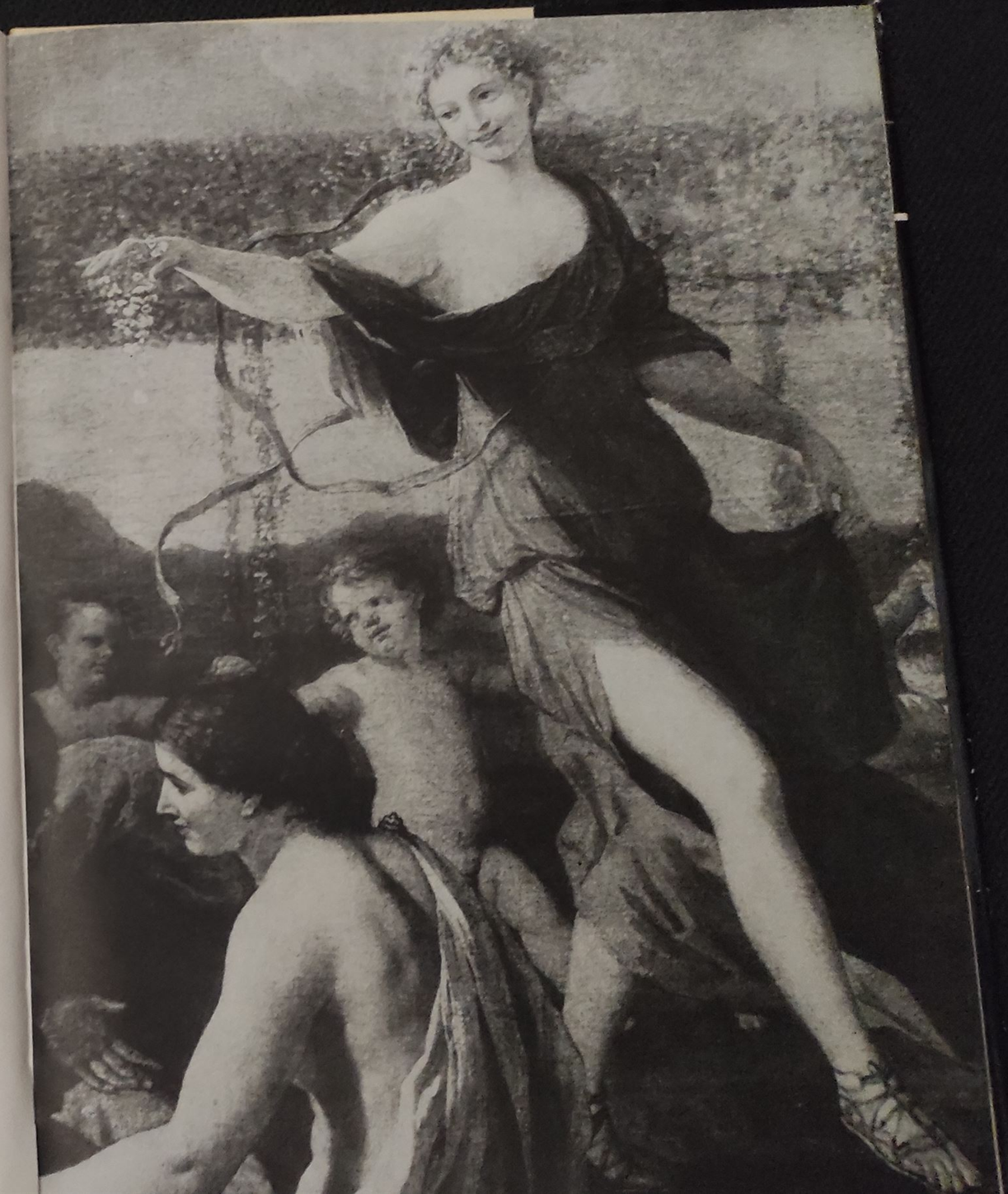




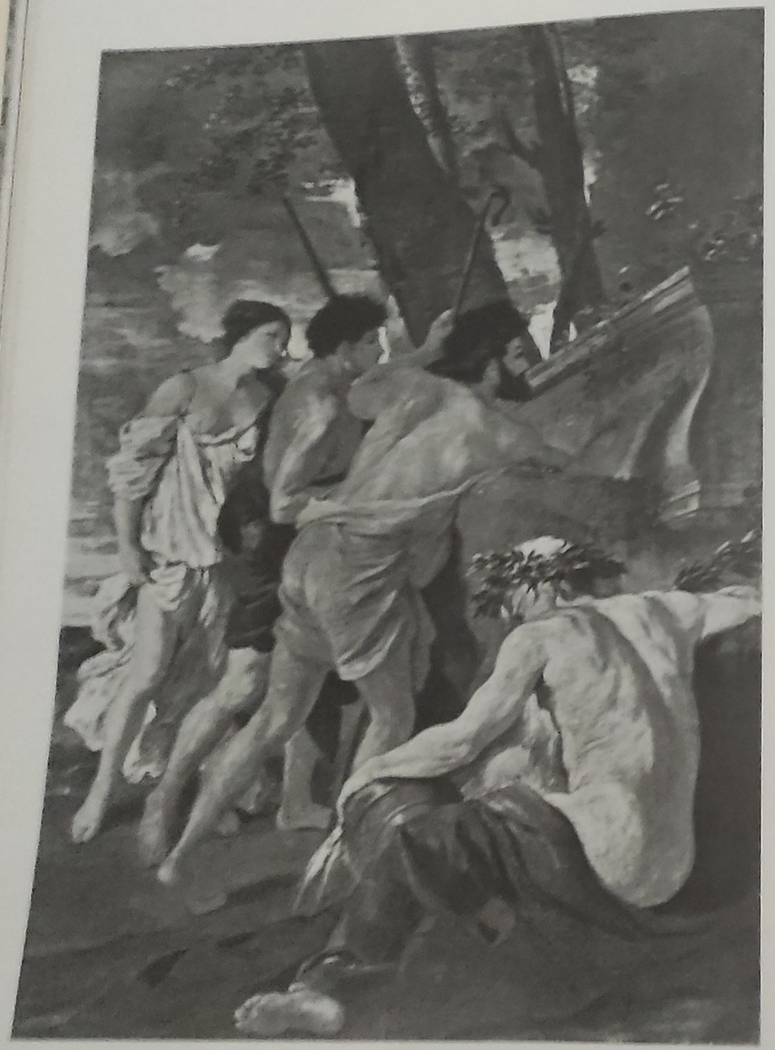
13. Martirizul sfîntului Erasm

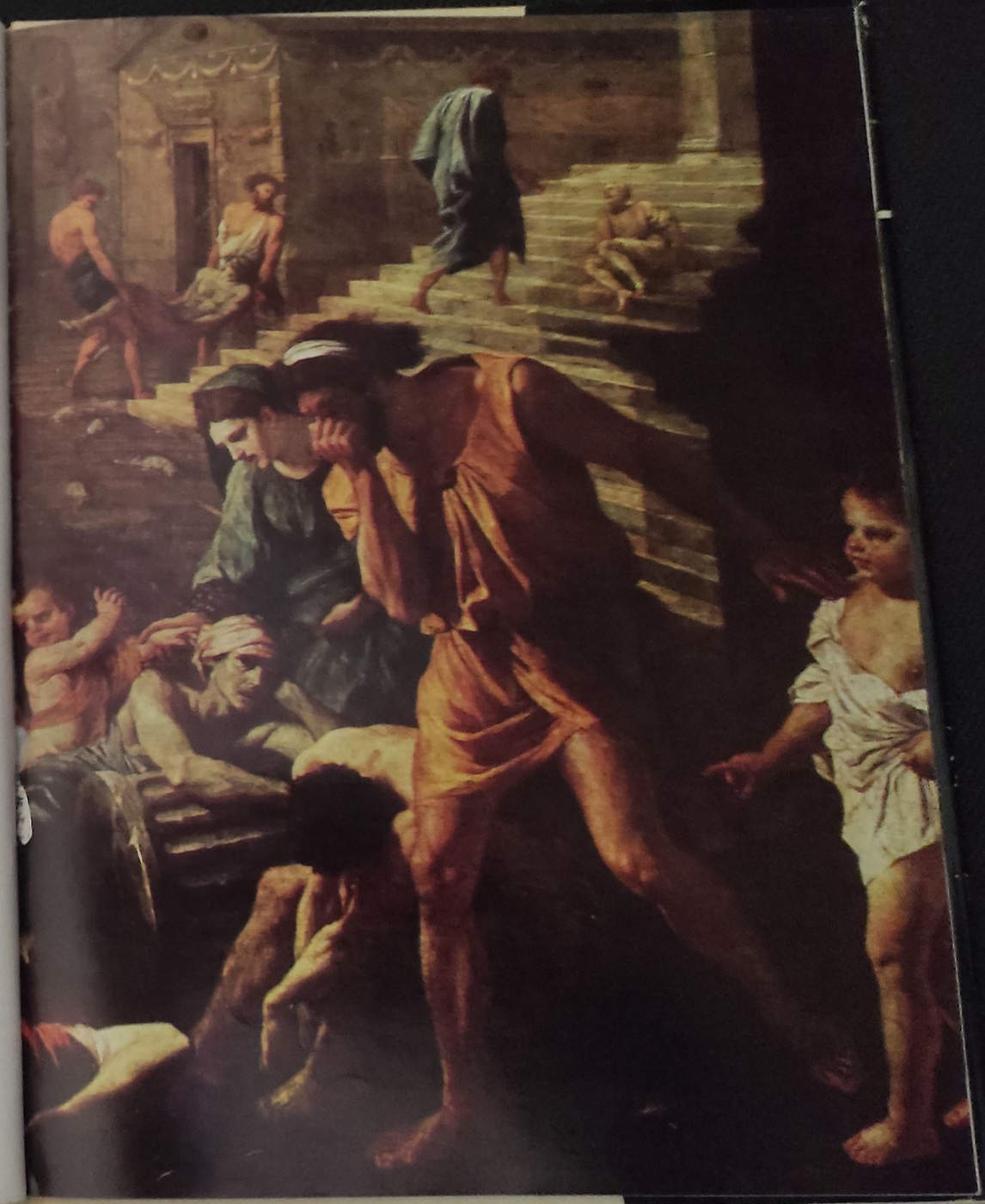
14. Martirizul sfîntului Erasm *(detaliu)*

15. Împărăția Florei
16. Împărăția Florei *(detaliu)*



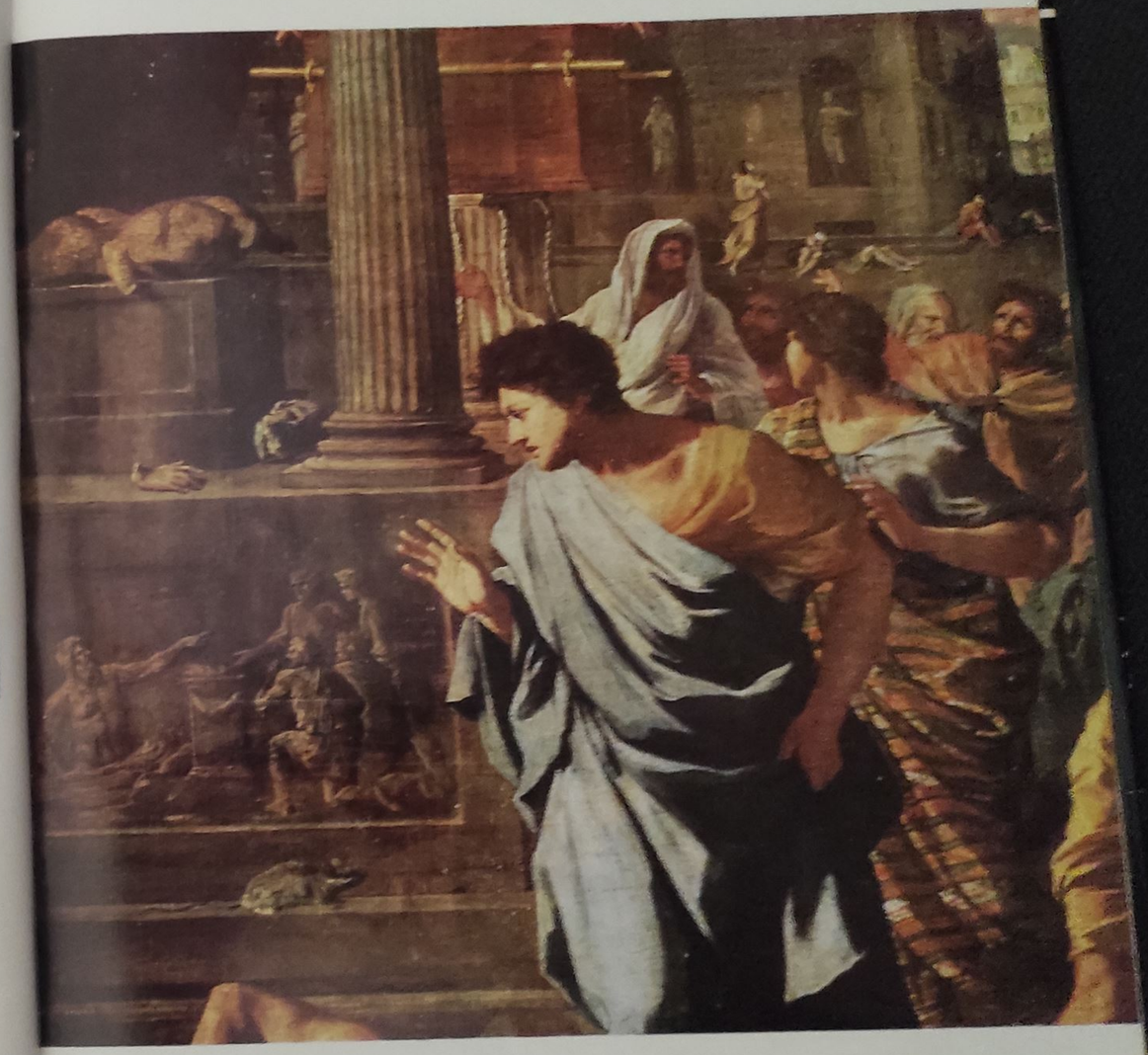
17. Păstorii din Arcadia
18. Filistinii loviți de ciumă (Ciuma din Ashdod) (detaliu)





19. Filistinii loviți de ciumă (Ciuma din Ashdod)

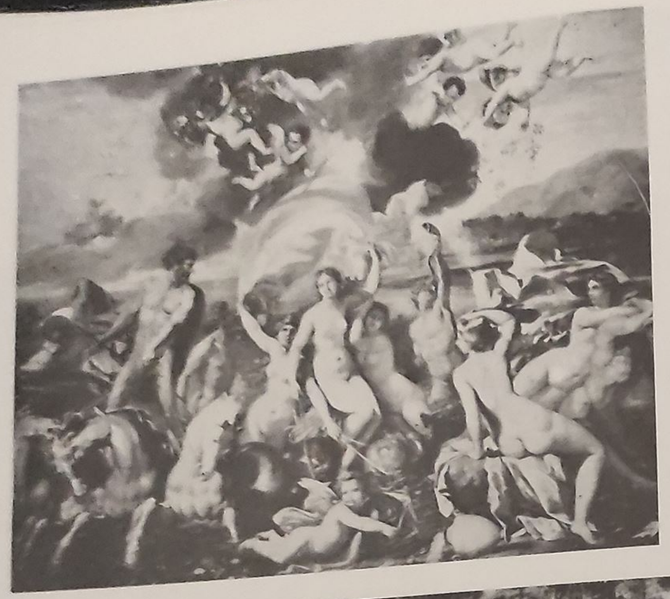
20. Filistinii loviți de ciumă (Ciuma din Ashdod) *(detaliu)*



21. Bachanală *(detaliu)*
22. Bachanală
23. Răpirea Sabinelor

24. Adorarea viţelului de aur
25. Închinarea Magilor
26. Răpirea Sabinelor

27. Răpirea Sabinelor *(detaliu)*
28. Tancred și Erminia



29. Triumful lui Neptun și al Amphitrite
30. Triumful lui Pan
31. Hrana lui Jupiter

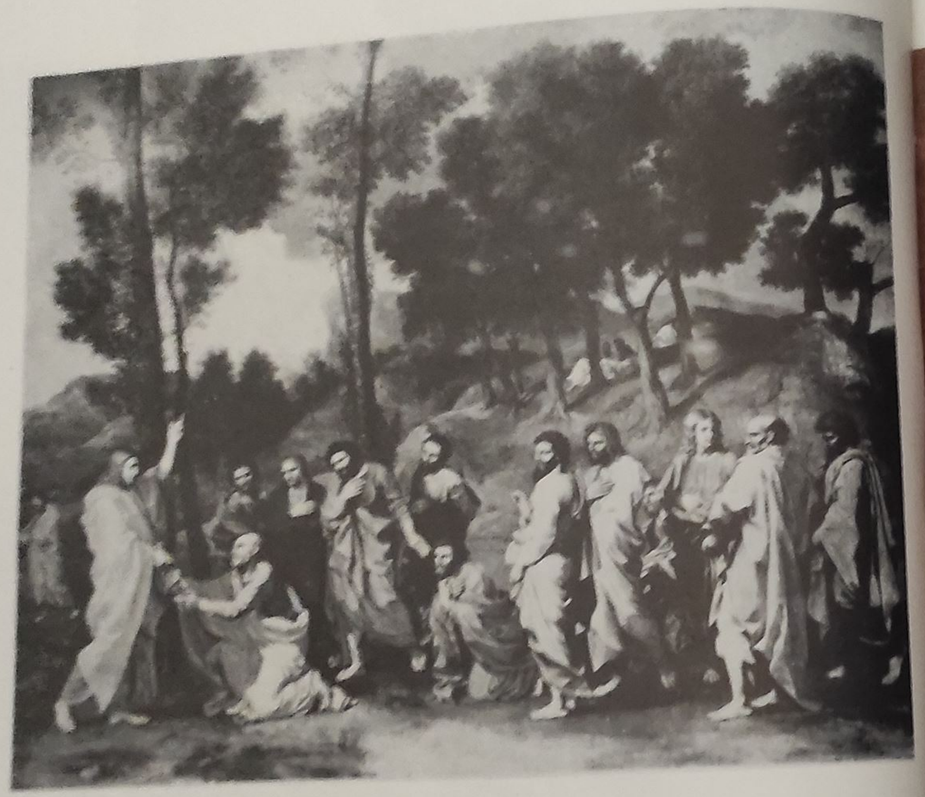
32. Hrana lui Jupiter (*detaliu*)
33. Cocerites Ierusalimului de către Titus

34. Israeliții culegînd mana din deșert

35. Găsirea lui Moise

16. Capitaria lui Bacchus
17. Din ciclul celor sapte taine: Boteaul
18. Din ciclul celor sapte taine: Chaltoria

39. Din ciclul celor șapte taine: Euharistia



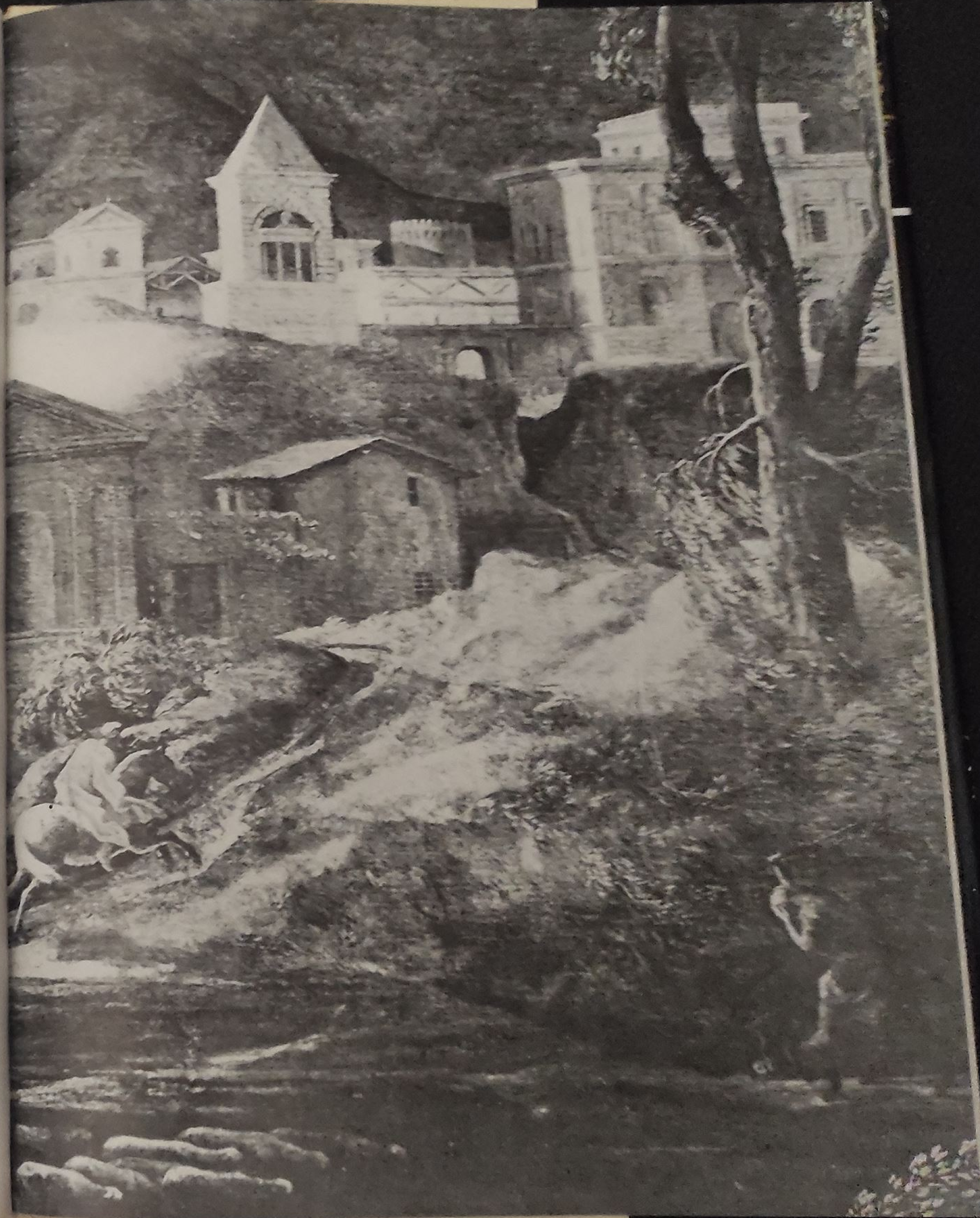
40. Din ciclul celor șapte taine: Ultima împărtășanie

41. Din ciclul celor sapte taine: Miruirea

42. Timpul învinge Adevărul de Invidie și Vrajbă
43. Din ciclul celor șapte taine: Ultima împărtășanie
44. Din ciclul celor șapte taine: Mirurea

45. Din ciclul celor șapte taine: Cina
46. Din ciclul celor șapte taine: Hirotonisirea
47. Eliezer și Rebeca *(detaliu)*

48. Eliezer și Rebeca
49. Peisaj cu Piram și Thisbe (detaliu)



50. Funerailles
de Phocion

51. Moise izbind cu rotagul în mînă

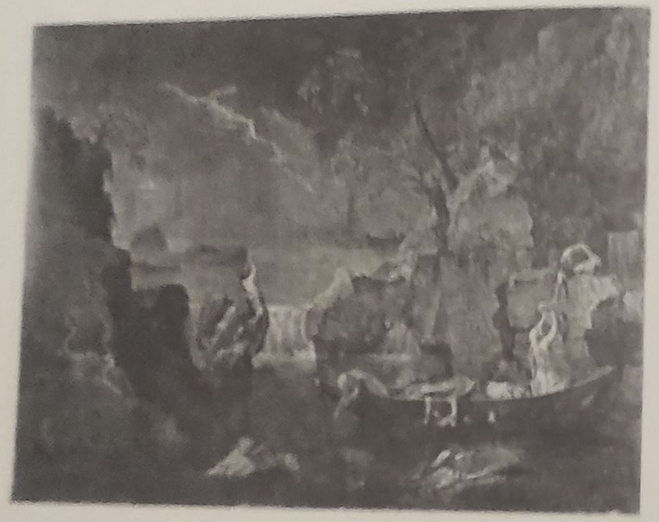
52. Cristos vindecînd orbii

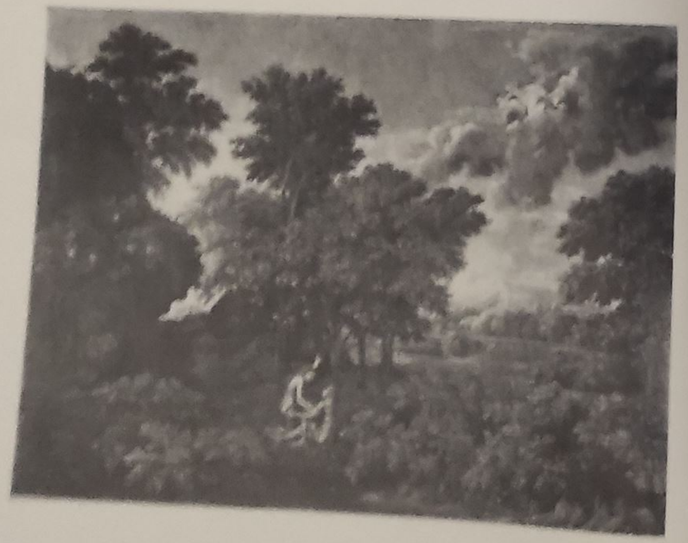
53. Peisaj cu Diogene

54. Abandonarea lui Moise

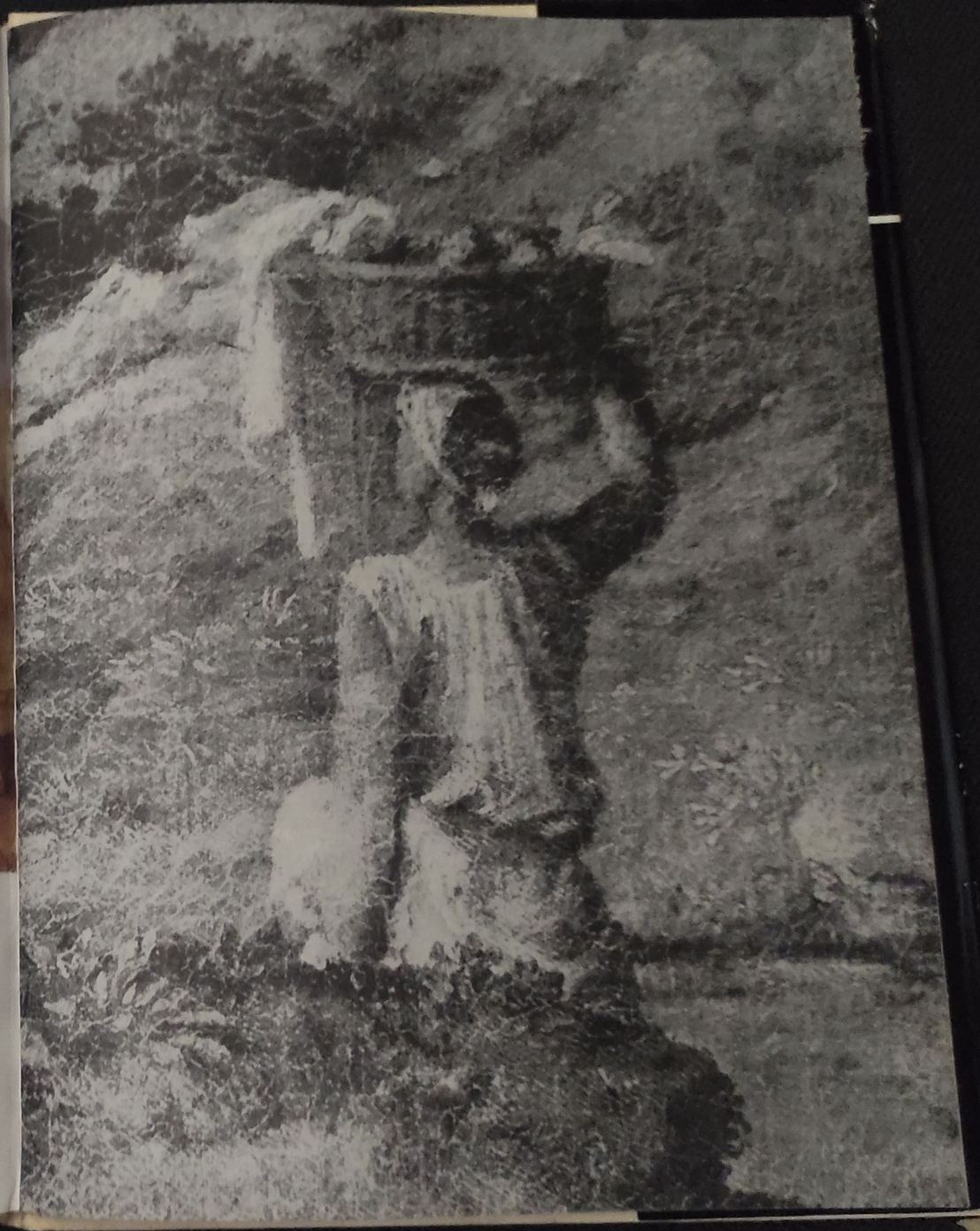
55. Păstorii din Arcadia *(detaliu)*
56. Păstorii din Arcadia

57. Din ciclul celor patru anotimpuri: Primăvara sau Paradisul terestru
58. Din ciclul celor patru anotimpuri: Peisaj cu Rut și Boaz *(detaliu)*





60. Din ciclul celor patru anotimpuri: Toamna *sau* Ciorchinele de pe Pământul Făgăduinței
61. Din ciclul celor patru anotimpuri: Toamna *sau* Ciorchinele de pe Pământul Făgăduinței *(detaliu)*



CLASICII PICTURII UNIVERSALE

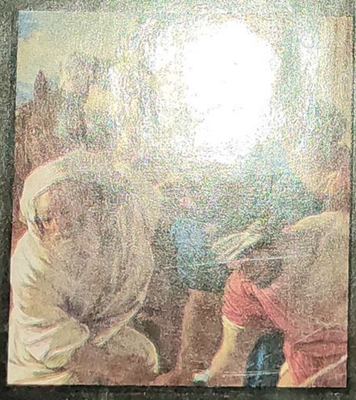
ÎN ACEASTĂ SERIE

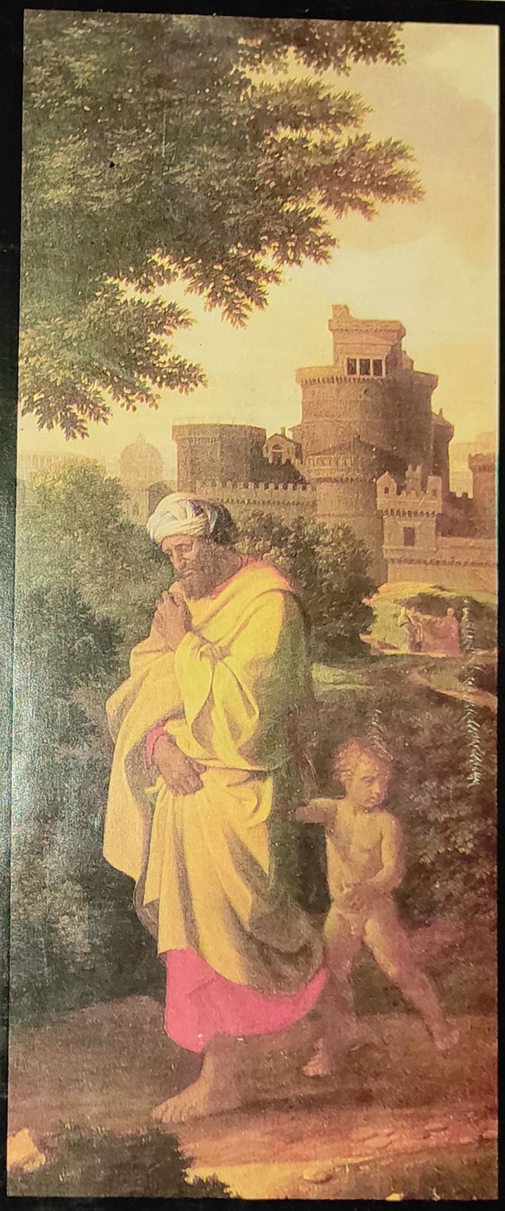
AU APĂRUT:

GIOTTO
VELÁZQUEZ
OROZCO, RIVERA, SIQUEIROS
BRUEGEL
DELACROIX
MATISSE
EL GRECO
COROT
VAN EYCK
IMPRESIONISMUL
CHAGALL
HOKUSAI
PICASSO
UTRILLO
DUFY
KLEE
TIȚIAN
MICHELANGELO
PICTURA CHINEZĂ
GAUGUIN
MANET
BOSCH
ROUAULT
TURNER
RAFAEL
DOUANIER ROUSSEAU
BOTTICELLI
GOYA
SIMONE MARTINI
HOLBEIN
FOVISMUL
VAN GOGH
UCCELLO
MONET
UTAMARO
BRAQUE
CONSTABLE
TINTORETTO
REMBRANDT
LEONARDO DA VINCI
BELLINI
FRANS HALS
INGRES
MONDRIAN
RENOIR
MANTEGNA
GEORGES DE LA TOUR
TOULOUSE-LAUTREC
WHISTLER
BONNARD
CARPACCIO
PIERO DELLA FRANCESCA
GUARDI

ÎN PREGĂTIRE:

WATTEAU
CARAVAGGIO
CLAUDE LORRAIN
DERAIN
ROGIER VAN DER WEYDEN





EDITURA MERIDIANE